3 1761 08333310 4

Presented to the
LIBRARY of the
UNIVERSITY OF TORONTO
by
MARJORIE & BERNARD
BASKIN

Не выдается
на домъ.

К.П.У.

Выдается
съ разрѣшенія
Правленія.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/staryegody1915petr

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

1915

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

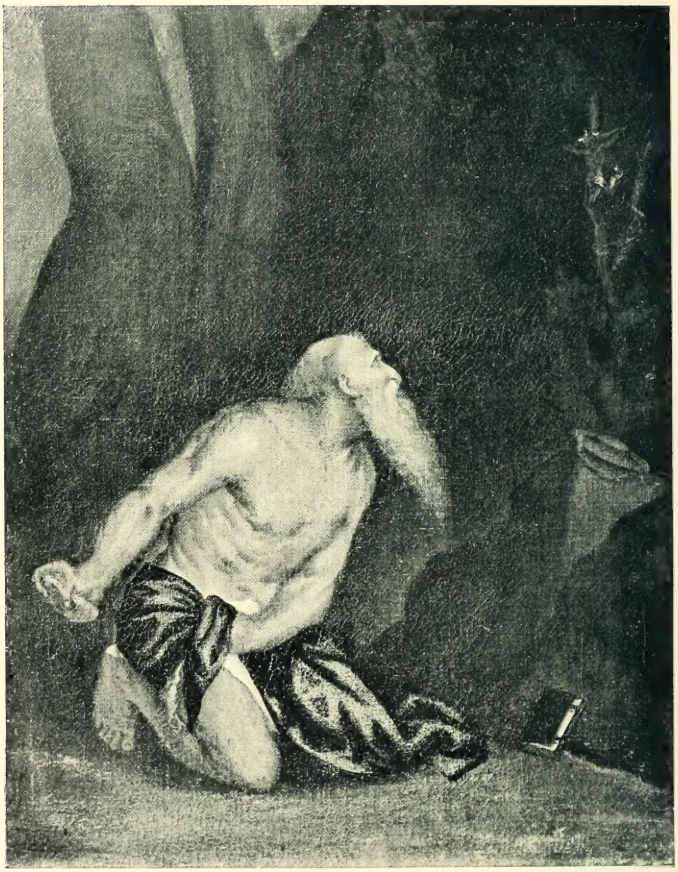
1915

LIBRARY
OCT 18 1995
UNIVERSITY OF TORONTO

N.
6
S73
1915
Jan.-Feb.

ХАРЬКОВСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

LIBRARY
OCT 18 1995
UNIVERSITY



Мастерская Тиціана: Св. Іеронимъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Atelier du Titien: S-t. Jérôme.
(Château de Gatchina).

ИТАЛІАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVI ВѢКА ВЪ ГАТЧИНСКОМЪ ДВОРЦѢ.

(E. de Liphart: Les tableaux italiens du XVI-e siècle au château de Gatchina).

При первомъ взглядѣ на большое, простое, непривѣтливое зданіе дворца, никакъ не ожидаешь найти въ немъ храмъ искусства. Однако, оно здѣсь представлено во всѣхъ разносторонніхъ его проявленіяхъ: наряду съ галереей картинъ всѣхъ школъ, встрѣчаешь изящныя произведенія художественной промышленности, и наряду съ античными мраморами — богатое собраніе китайскаго фарфора, не говоря о прелести внутренней отдѣлки помѣщеній съ лѣпкою, удивительною по чистотѣ стиля, и неоцѣнимыми французскими шпалерами. На почвѣ искусства Императоръ Павелъ сходится со своей матерью, Великой Екатериною, и всякій антагонизмъ прекращается, уступая мѣсто самому, роскошному и плодовитому соревнованію.

Въ Гатчинскомъ дворцѣ италіанская живопись XVII столѣтія представлена превосходно; Лука Джордано тутъ виденъ во всѣхъ фазисахъ своего развитія, но въ настоящее время мы займемся исключительно XVI вѣкомъ. Въ немъ преобладаетъ венеціанская школа: такова была мода времени, когда флорентинскіе большіе мастера еще не пользовались такой излюбленностью, какъ въ наши дни.

Старше всѣхъ картинъ этой группы — портретъ молодого человѣка, маленькихъ размѣровъ,[1] считающійся работою неизвѣстнаго. Печальная его сохранность не позволяетъ сдѣлать точное опредѣленіе: все, что можно утверждать, это лишь несомнѣнную близость къ Беллини, по всей вѣроятности Джентиле, старшему изъ братьевъ; за него говорятъ коричневыя тѣни и скучающее, недовольное выраженіе лица. Въ томъ, что осталось отъ картины, намъ кажется возможнымъ признать не копію, а оригинальное произведеніе, очень близкое къ названному художнику.

Надъ дверью одной изъ комнатъ Кухоннаго карэ наши взоры привлекаетъ композиція другого брата — Джованни Беллини. Это «Христосъ во гробѣ», оплакиваемый близкими, образъ, называемый итальянцами «Pietà». Эта композиція въ свое время должна была быть знаменитой, такъ какъ различные варіанты ея существуютъ во многихъ музеяхъ; мы затрудняемся, однако, сказать, гдѣ хранится первообразъ, оригиналъ композиціи, и не потерянъ ли онъ вообще. Такую же картину, но меньшихъ размѣровъ, мы помнимъ въ Варшавскомъ музеѣ. Гатчинскую «Pietà» [2] г. Lionello Venturi приписалъ Марко Марціале, родившемуся въ Венеціи и работавшему въ 1489—1507 гг.; намъ такое опредѣленіе кажется вполнѣ пріемлемымъ. Но какая курьезная, чисто венеціанская, мысль — среди участниковъ священной драмы изобразить арапа! Объяснить ее можно только любовью къ живописному и увлеченіемъ Востокомъ, съ его богатствомъ костюмовъ и занимательной экзотикой. Оливковый, мягкій зеленый тонъ хитона Богоматери, столь исключительный для эпохи, какъ рѣзкое нарушеніе канонической традиціи, требовавшей для Пресвятой Дѣвы синее одѣяніе, не слѣдуетъ ли приписать случайности реставраціи, снявшей синюю гласпровку? Какъ бы то ни было, этотъ оливковый цвѣтъ очень удаченъ и придаетъ картинѣ своеобразность, очень притягательную на первый же взглядъ. Вся правая часть, съ прекраснымъ Іоанномъ Богословомъ и очень жизненнымъ арапомъ, сохранилась отлично; напротивъ того, голова Богоматери весьма пострадала. Раккурсъ главы Христа не вполнѣ удался художнику, но скорбное выраженіе, исполненное достоинства и величія, искупаетъ этотъ недостатокъ. Къ той же группѣ «беллиніевскихъ» композиціи принадлежитъ еще одна картина — Мадонна, окруженная четырьмя святыми; [3] ее исполнилъ, очевидно, одинъ изъ рабскихъ подражателей Джамбеллини, малоодаренный, еще болѣе слабый, чѣмъ Пасквалино Венето.

Теперь обратимся къ маленькой жемчужинѣ Гатчинскаго собранія: небольшому «Поклоненію Младенцу», [4] которое надо приписать Джованни Бузи, прозванному Каріани,— родившемуся въ Фульпіано въ концѣ XV в., но сосредоточившему свою дѣятельность въ Бергамо, — хотя и велико искушеніе произнести имя Джорджоне, такъ какъ здѣсь подражатель, повидимому, глубоко проникся духомъ мастера и близко къ нему подошелъ, но нѣкоторая слабость рисунка — плохо построенныя головы, слишкомъ маленькія руки — мѣшаютъ намъ признать этотъ холстъ за твореніе Кастельфранкскаго волшебника. Картина эта тоже очень пострадала отъ записи; хоръ ангеловъ на небесахъ почти исчезъ, но сохранившіяся части, какъ оранжевый плащъ св. Іосифа, являютъ недостижимую красоту эмали; все носитъ явный отпечатокъ вліянія Джорджоне, особенно напоминаютъ его барашки, утоляющіе жажду у источника въ тѣни густой рощи.

Такой же Джорджоновскій характеръ отличаетъ очень большую картину, изображающую «Бѣгство въ Египетъ».[5] Божья Матерь съ Младенцемъ на рукахъ возсѣдаетъ на ослѣ, ведомомъ юношей, несущимъ небольшой свертокъ — скудное имущество Святого Семейства; св. Іосифъ, съ подобраннымъ, для удобства путешествія, подоломъ, вооруженный длиннымъ посохомъ, шествуетъ подлѣ осла; вокругъ мирно рѣзвятся

Марко Марціале: Плачъ о Христѣ.
(Гатчинскій дворецъ).

Marco Marziale: Pietà.
(Château de Gatchina).

Франческо ди Санта Кроче: Св. Семейство.
(Гатчинскій дворецъ).

Francesco di Santa Croce: La Sainte Famille.
(Château de Gatchina).

разныя животныя, какъ разъ самыя пугливыя — дикая коза, лисица, попугай, — совсѣмъ не обезпокоенныя появленіемъ путниковъ; въ глубинѣ раскидистыхъ деревьевъ, возлѣ источника, пасутся корова и овцы подъ наблюденіемъ пастуховъ. Животныя всѣ исполнены превосходно и очень старательно, художникомъ, который, видимо, ихъ любилъ. Кому же приписать это произведеніе, когда то бывшее удивительнымъ, но теперь неузнаваемое во многихъ частяхъ, такъ какъ всѣ головы безобразно записаны, и для сужденія намъ остались лишь одежды, чудесный пейзажъ и животныя? Въ описи оно приписано Шиціану, но великій мастеръ композиціи иначе бы сочинилъ картину, а не вытянулъ бы въ одну линію и на равныхъ разстояніяхъ три профильныя фигуры. Не признать ли здѣсь скорѣе Париса Бордоне (1500 — 1571), въ раннихъ своихъ работахъ подражавшаго Шиціану, въ свою очередь связанному съ Джорджоне? Любовное исполненіе животныхъ подтверждаетъ такую мысль: Парисъ Бордоне былъ изъ патриціевъ, владѣлъ крупными имѣніями, любилъ охоту и могъ свободно и подробно изучать животныхъ. Это опредѣленіе мнѣ предложилъ П. П. Вейнеръ и я съ благодарностью его принимаю.

Святой Іеронимъ въ лѣсу, [6] погруженный въ молитву, явно отражаетъ извѣстную композицію Шиціана въ Луврскомъ музеѣ, часто использованную его учениками. Въ собраніи князей Кочубей находится одинъ изъ подобныхъ варіантовъ, воспроизведенный нами въ «Старыхъ Годахъ» [7] при статьѣ объ этой галереѣ, выдѣленной изъ прежней сокровищницы виллы Кварто. Гатчинскую картину я затрудняюсь приписать Парису Бордоне, потому что неувѣренный рисунокъ и повтореніе отношеній въ лѣпкѣ наводятъ на мысль объ ученикѣ, болѣе слабомъ, чѣмъ Парисъ, но все же принадлежащемъ той же эпохѣ. Тонъ живописи прекрасенъ, а роскошный темный сине-зеленый цвѣтъ матеріи, которою опоясанъ святой, вноситъ разнообразіе въ композицію, гдѣ обычно въ разныхъ оттѣнкахъ повторяется красный цвѣтъ.

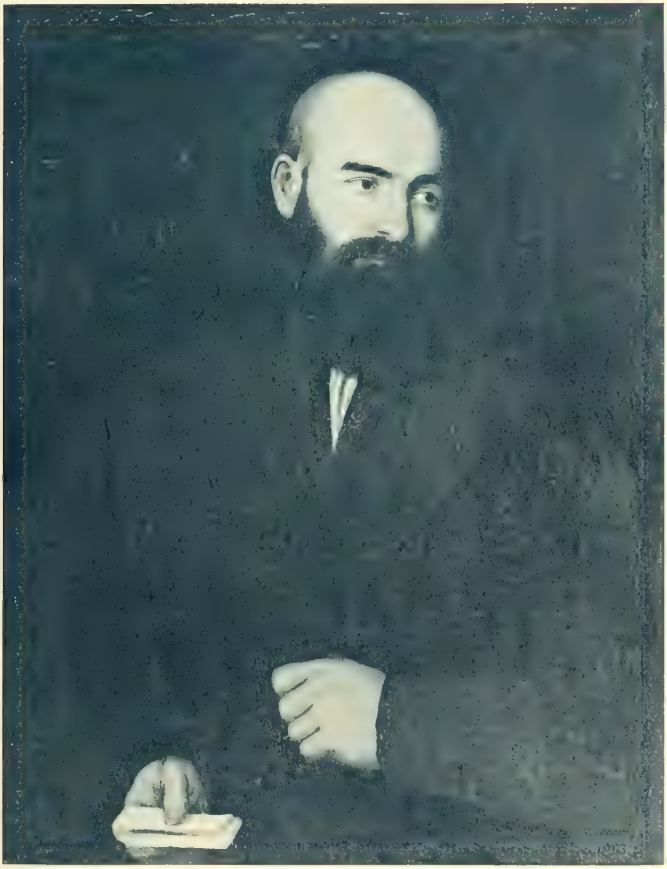
Въ нашемъ обзорѣ Гатчинскихъ картинъ вновь обращаясь къ Бергамо, остановимся предъ двойнымъ портретомъ [8] мужчины и женщины, который мы приписываемъ Лоренцо Лотто (1480 — 1556 или 1557), хотя родившемуся въ Венеціи, но родомъ происходившему изъ Бергамо, которое онъ и признавалъ своей настоящей родиною. Мужчина изображенъ сидящимъ за столомъ, накрытымъ турецкимъ ковромъ (что сразу же напоминаетъ картину Лотто въ венеціанской церкви С. Джованни э Паоло); женщина стоитъ слегка отступя, опираясь рукою на лѣвое плечо мужа и держитъ на лѣвой согнутой рукѣ маленькую собачку; на эту эмблему вѣрности мужъ указываетъ пальцемъ, а самъ держитъ въ рукѣ листокъ бумаги со словами «HOMO NVNQVAM» — «мужчина (или человѣкъ) никогда». Должны ли эти слова означать, что женщина бываетъ вѣрна, какъ собака, а мужчина никогда? Предоставляю читателямъ лучше разгадать этотъ ребусъ. Картина эта, какъ и большинство въ Гатчинскомъ дворцѣ, требуетъ ухода опытнаго реставратора, но и въ настоящемъ своемъ состояніи она властно вызываетъ имя Лоренцо Лотто, одного изъ величайшихъ мастеровъ благословеннаго времени. Лотто имѣлъ обыкновеніе дѣлать портреты небольшихъ размѣровъ и намъ не-

Джентиле Беллини (?): Портретъ молодого человѣка.

Gentile Bellini (?): Portrait de jeune homme.

извѣстно ни одного, исполненнаго въ натуральную величину. Лучшіе изъ нихъ хранятся въ галереѣ Бреры въ Миланѣ, и нашъ долженъ относиться къ тому же времени, такъ какъ голова мужчины и руки трактованы совершенно такъ же, какъ писаны холсты въ Брерѣ. Фигура женщины гораздо слабѣе; при плохомъ освѣщеніи, въ которомъ намъ привелось видѣть это произведеніе, мы не могли судить, насколько голова женщины тронута записью, но выраженіе ея неопредѣленное и, какъ будто, чего то не хватаетъ въ лѣпкѣ. Бѣдная женщина имѣетъ крайне скучающій видъ и, вѣроятно, отказала художнику въ такомъ числѣ сеансовъ, какое ему было нужно, чтобы довести ея изображеніе до уровня совершенства портрета ея мужа. Пейзажъ, обнаруживающійся въ открытомъ окнѣ, составляетъ цѣнную часть этого шедевра, достойнаго почетнаго мѣста въ Эрмитажной галереѣ.

Еще одинъ бергамскій живописецъ, старше предыдущихъ († 1508), привлекаетъ наше вниманіе, тѣмъ болѣе, что въ Эрмитажѣ онъ пред-



Бернардино Личинио (Порденоне): Мужской портретъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Bernardino Licinio (Il Pordenone): Portrait d'homme.
(Château de Gatchina).

Каріани: Поклоненіе Младенцу.
(Гатчинскій дворецъ).

Cariani: L'Adoration de l'Enfant.
(Château de Gatchina).

ставленъ лишь незначительнымъ варіантомъ «Поклоненія волхвовъ» Мантеньи, а здѣсь мы имѣемъ дѣло съ оригинальной композиціей, отражающей всѣ достоинства и недостатки художника. Имя его Франческо ди Санта Кроче, а своеобразная подпись — «Franciscus de Santa †». Прелестная его мадонна [9] въ описи приписана Чимѣ да Конельяно, но именно недостатки Франческо С. Кроче такъ характерны, что сразу его выявляютъ, и мы ихъ потому сразу же отмѣтимъ: это неумѣніе свести картину къ одному масштабу, проявляющееся здѣсь въ большихъ головахъ старцевъ — св. Іосифа (?) съ книгою и св. Захарія, — совершенно несоразмѣрныхъ съ прочими лицами, а особенно съ крошечными головами Младенца Христа и Крестителя. Здѣсь тоже замѣтные слѣды разрушенія: св. Іосифъ почти совершенно переписанъ вновь, св. Захарій пострадалъ сильно; къ счастью, главныя фигуры Божьей Матери и Младенца Христа сохранили все свое первоначальное очарованіе.

Далѣе, остановимся предъ дивнымъ произведеніемъ одного изъ величайшихъ мастеровъ венеціанской школы — Паоло Веронезе, [10] изображающимъ обращеніе Савла на пути въ Дамаскъ. Но представьте себѣ темную прихожую безъ оконъ, въ которую свѣтъ проникаетъ только временами, когда открываютъ дверь въ коридоръ или въ сосѣднюю комнату; тутъ виситъ эта большая картина, уже долгіе годы обреченная на пребываніе во тьмѣ и поэтому уже сильно почернѣвшая. Между тѣмъ, это — капитальное произведеніе Веронезе и мастеръ на немъ изобразилъ самого себя въ видѣ Савла, лежащаго на спинѣ, упавшаго на землю съ испуганнаго коня, котораго тщетно старается укротить великолѣпный слуга, мощно вырисовывающійся на развѣвающейся полѣ розоваго плаща; въ сторонѣ всадники, окруженные собаками, отбѣгаютъ въ испугѣ отъ деревьевъ, сгибаемыхъ вѣтромъ, оголяемыхъ грозою; темнота помѣщенія мѣшаетъ разобрать въ правой части картины еще группу всадниковъ и лошадей, но на первомъ планѣ ярко выдѣляется человѣкъ на землѣ, въ страхѣ накрывающій свою голову оранжевымъ плащомъ, раздуваемымъ порывомъ вѣтра. Это рѣдкое произведеніе мастера, гдѣ никто изъ многочисленной его семьи — братьевъ, дядей, сыновей — не принялъ никакого участія; это эпическая страница въ творчествѣ великаго декоратора.

Другая композиція, въ которой я признаю руку самого Паоло Веронезе, посвящена «Воскресенію Христову»: [11] его слѣдуетъ отнести къ тому же времени, къ какому относится его «Воскресеніе» въ венеціанской церкви S. Francesco della Vigna ввиду особеннаго сходства колорита и замысла обѣихъ картинъ, но Гатчинская болѣе растянута въ ширину, а высокая композиція венеціанской болѣе подходитъ къ сюжету. Признаемъ сразу что фигура Христа не особенно удачна, но ликъ Спасителя исполненъ большой красоты и совершеннѣйшаго благородства; что же касается колорита, то отъ лика исходитъ настоящій свѣтящійся нимбъ, лучи котораго окутываютъ всю фигуру. Очень поучительно сравненіе съ другимъ «Воскресеніемъ», [12] меньшаго размѣра, школьнымъ произведеніемъ, тоже сохранившимся въ Гатчинѣ. Какая разница между подражателемъ и учителемъ! фигура Христа уже не облита свѣтомъ, она какъ бы жестяная и свѣтовые лучи тоже металлическіе, а окружающіе на первомъ

планѣ непропорціонально велики, емѣшны и притворяются испуганными. Напротивъ того, взгляните на воина на первомъ планѣ картины самого мастера: прикрываясь щитомъ, онъ бѣжитъ за помощью къ товарищу, и позу его могъ найти и изобразить только настоящій мастеръ; школьное же «Воскресеніе», съ его академическими позами и рисункомъ, можно бы приписать Зелотти; въ описи оно значится произведеніемъ Алессандро Веронезе Шурки, прозваннаго Орбетто, что совсѣмъ недопустимо, такъ какъ послѣдній художникъ никогда не подражалъ Веронезе и вообще совсѣмъ оригиналенъ. Викгофъ такъ запуталъ вопросъ о сотрудникахъ мастера, что было бы немалой заслугой для историка искусства разобраться въ этихъ теоріяхъ. Въ Вѣнѣ, по счастью, отчасти возвращаются къ прежнимъ опредѣленіямъ и возвращаютъ Паоло лучшіе женскіе портреты Императорскаго музея, которые покойный Викгофъ приписалъ Бадиле, несчастному веронскому художнику, единственной заслугой котораго была честь руководить первыми шагами Паоло Кальяри на художественномъ поприщѣ. Другія произведенія Веронезе теперь относятъ къ веронцу Паоло Фаринати, котораго надо изучать на его родинѣ, чтобы убѣдиться, насколько онъ мало похожъ на великаго Паоло своимъ свинцовымъ колоритомъ и рисункомъ, стремящимся подражать Микеланджело; но изъ огромнаго количества его рисунковъ значительное число находится въ Эрмитажѣ, гдѣ ихъ нетрудно изучить. Зелотти стала выдвигать тоже позднѣйшая критика и очень напрасно признаетъ за нимъ великолѣпную картину «Іоаннъ Креститель» въ галереѣ Боргезе, которую самъ Веронезе въ нѣкоторыхъ частяхъ только началъ, но въ другихъ вполнѣ закончилъ. Ключъ къ познанію Зелотти даетъ Дворецъ Дожей, гдѣ въ залѣ «Совѣта Десяти» нѣсколько его произведеній — овальные плафоны «Марсъ и Венера» и «Венеція», опирающаяся ногою на льва, около оконъ длинная декоративная композиція — совершенно точно документированы и рѣзко различаются отъ работъ Паоло Веронезе, расположенныхъ рядомъ. Зелотти — академическій, связанный Паоло; онъ покрываетъ свои огромныя фигуры длинными, тонкими складками, которыя можно прослѣдить отъ начала до конца; это какъ будто принципъ архаической скульптуры, но съ совершенно связанной фантазіей, и никакой ея порывъ не можетъ побудить художника прервать эти скучнѣйшія полосы вермишели, которыя онъ добросовѣстно ведетъ во всю длину.

Тинторетто представленъ большой, многофигурной композиціею,[13] изображающею первую часть состязанія Аполлона съ Марсіемъ, который внимательно слушаетъ играющаго бога; всѣ присутствующіе, съ Мидасомъ во главѣ, восхищены этой музыкою; съ этого начинается драма и Аполлонъ первый играетъ, заранѣе увѣренный въ побѣдѣ. Картина много пострадала отъ времени; темный лакъ, накопившаяся грязь ее обезображиваютъ, но не могли извратить прекрасный рисунокъ, который намъ представляется достойнымъ самого мастера. Этого мы не рѣшились бы сказать про «Шарквинія и Лукрецію», картину,[14] носящую нѣкоторыя черты искусства Тинторетто, а старою описью приписываемую Пальмѣ-младшему. Объ этомъ мастерѣ не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ его рисунокъ очень правиленъ и изященъ;

Якопо Тинторетто: Аполлонъ и Марсій.
(Гатчинскій дворецъ).

Jacopo Tintoretto: Apollon et Marsyas.
(Château de Gatchina).

Паоло Веронезе: Воскресеніе Христово.
(Гатчинскій дворецъ).

Paul Veronèse: La Résurrection.
(Château de Gatchina).

достаточно сказать, что до конца XVIII столѣтія въ венеціанской Академіи изучали рисунокъ по офортамъ Пальмы-младшаго, издавшаго цѣлый курсъ рисованія, о чемъ подробно говоритъ г. Fogolari, директоръ венеціанской галереи въ своей недавней статьѣ. [15] Шутъ формы очень грузны, теряютъ нужныя очертанія, а вкусъ въ устройствѣ навѣса надъ кроватью, въ расположеніи складокъ матеріи, въ треугольномъ узорѣ кружевной отдѣлки — по дѣтски простъ; все это внушаетъ мнѣ мысль о кисти женщины. Не могла ли бы эта картина быть неудачнымъ опытомъ Маріи, дочери Якопо Тинторетто, въ области исторической живописи? Ридольфи говоритъ, что она отличалась въ портретномъ искусствѣ, но когда женщины принимаются за «историческую живопись», онѣ часто проявляютъ склонность къ преувеличенію силы и охотно берутся за ужасные сюжеты. Вспомните «Юдиѳь» Артемизы Джентилески въ галереѣ Уффици, гдѣ прекрасная еврейка огромнымъ мечемъ отпиливаетъ голову несчастнаго Олоферна, кровь котораго брызжетъ фонтаномъ и все заливаетъ. Шакъ и дѣвушки, играя на роялѣ, стараются скрыть слабость своего пола за сильными ударами по инструменту, играя невѣрно, но сильно, и не стараясь выразить чувства, которое въ нихъ было бы естественнымъ. Вотъ почему я подумалъ о Маріеттѣ Робусти (1560 — 1590), которую Ридольфи называетъ «Тинторетта».

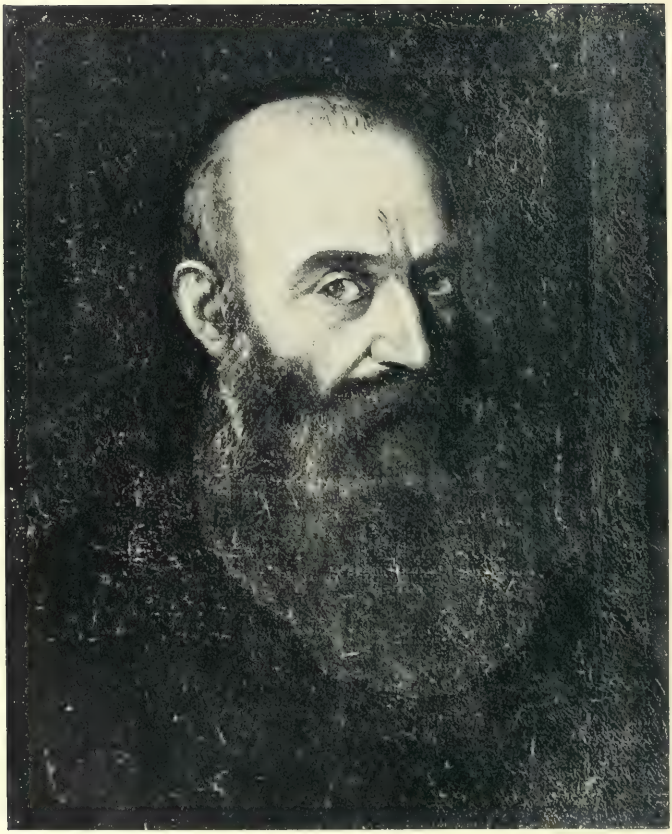
Небольшая картина [16] со множествомъ фигуръ, въ описи приписываемая Веронезе, снабжена надписью «Iesus manifestavit se ad Tyberiadis». Среди широкаго пейзажа развиваются разные эпизоды чудеснаго улова рыбы, исполняемые маленькими фигурками венеціанскаго типа. Признаемся, что безъ прекрасной статьи г. Rudolph Arthur Peltzer о Ламбертѣ Сустрисъ, [17] мы остались бы при опредѣленіи старой описи, прибавивъ лишь указаніе на «школу»; это тѣмъ естественнѣе, что въ картинѣ замѣчаются двѣ фигуры, заимствованныя изъ «Рождества Христова» Веронезе, хранящагося въ церкви С. Джованни э Паоло — это оба колѣнопреклоненныхъ человѣка на первомъ планѣ «Чуднаго улова», изображенные первыми пастухами въ «Рождествѣ». Но прочтя названную статью и вглядѣвшись въ ея иллюстраціи, мы не могли не вспомнить Ламберта Сустриса предъ описываемымъ холстомъ. Художникъ этотъ, уроженецъ Амстердама, поступилъ въ Венеціи въ мастерскую Тиціана съ двумя товарищами Suarz (Шварцъ?) и Emanuele — «Tedeschi» (нѣмцы), какъ обозначаетъ ихъ Ридольфи, [18] называющій Сустриса Ламбертомъ-Христофоромъ и утверждающій, что Тиціанъ и Тинторетто часто имъ поручали написаніе пейзажныхъ фоновъ ихъ картинъ, въ чемъ особенно отличался нашъ голландецъ. Въ Гатчинской картинѣ сѣверянинъ сказывается въ неспособности расположить, связать множество группъ, раскиданныхъ въ композиціи какъ бы по безпричинному капризу художника; всѣ эпизоды тонутъ въ толпѣ случайныхъ фигуръ, мѣшающихъ видѣть главную суть картины. Настоящій голландецъ, Ламбергъ Сустрисъ не упустилъ случая изъ перваго плана создать очень реальную жанровую картину рыбной ловли, а Христосъ — центральная фигура евангельскаго сказанія — отодвинутъ куда то вглубь, и безъ нимба, окружающаго главу Спасителя, Его трудно было бы найти. Серебря-

ный тонъ, который г. Пельтцеръ особенно хвалитъ въ художникѣ, извлеченіе коего изъ забвенія составляетъ его большую заслугу, испорченъ темнымъ лакомъ; послѣдній первымъ дѣломъ необходимо снять, дабы имѣть возможность судить о колоритѣ. Расположеніе всей композиціи, которой, въ сущности, какъ бы вовсе нѣтъ, преобладающее мѣсто, отведенное пейзажу, что совершенно необычно для италіанцевъ того времени, особая трактовка листвы такъ замѣтно совпадаютъ съ «Крещеніемъ Господнимъ» въ музеѣ города Канъ, что несомнѣнно обнаруживаютъ ту же руку.

Кстати упомянемъ, что одно изъ опредѣленій г. Пельтцера, въ высшей степени интересное для Эрмитажа касается «Юпитера и Іо», которую онъ относитъ къ творчеству того же Сустриса вмѣсто Скіавоне, до сихъ поръ считавшагося ея авторомъ. Читатели, вѣроятно, помнятъ дивный пейзажъ, окружающій Юпитера и Іо, увлеченныхъ преступнымъ разговоромъ, который подслушиваетъ ревнивая Юнона, появляющаяся въ облакахъ точь въ точь какъ Богъ-Отецъ въ «Крещеніи» музея города Канъ. Я поэтому вполнѣ присоединяюсь къ мнѣнію нѣмецкаго критика, на которое обратилъ мое вниманіе мой учитель G. Frizzoni, пораженный правильностью сужденій г. Пельтцера и приглашающій насъ съ своей стороны принять это опредѣленіе. Скіавоне всегда темнъ въ общемъ тонѣ, кладетъ коричневыя тѣни и никогда не доходитъ до такого рабскаго подражанія Тиціану, какъ Сустрисъ, въ мельчайшихъ подробностяхъ скопировавшій лѣвую ногу Іо съ Венеры великаго мастера, теперь украшающей Прибуну въ Уффиціи. Пристрастіе къ чрезмѣрно удлиненнымъ пропорціямъ одинаково свойственно Сустрису и Скіавоне, занимствовавшему его съ гравюръ Парминджанино, изученіе которыхъ, по словамъ Ридольфи, повліяло на измѣненіе его стиля; насколько же первый преувеличивалъ въ этомъ направленіи, опредѣленно явствуетъ изъ его «Венеры» въ Луврѣ. Замѣтьте еще манеру очерчивать фигуры довольно рѣзкимъ коричневымъ контуромъ, что столь же рѣзко замѣтно въ «Венерѣ», какъ и въ Эрмитажной картинѣ. На послѣдней чудесный свѣтлый пейзажъ съ серебристыми водами, роскошными деревьями, свѣжими лугами внушилъ нѣкоторымъ критикамъ своеобразную мысль о сотрудничествѣ Доменико Кампаньолы, какъ исполнители ландшафта со Скіавоне, какъ авторомъ фигуръ, но намъ неизвѣстно живописныхъ пейзажей Кампаньолы, а его картины въ Падуѣ такъ сѣры и мрачны, что не имѣютъ ничего общаго съ нашимъ веселымъ пейзажемъ. Теперь Кампаньолѣ приписываютъ рядъ пейзажныхъ рисунковъ, раньше носившихъ имя Тиціана. Это еще одно изъ неудачныхъ измышленій Викгофа, нашедшаго въ себѣ смѣлость приписать этому живописцу пятнадцатаго разряда — «Концертъ» Джорджоне въ галереѣ Питти! Мой отецъ въ свое время посовѣтовалъ д-ру Боде пріобрѣсти въ Флоренціи для Берлинской галереи два миѳологическихъ пейзажа, которые онъ приписывалъ Скіавоне — имя, сохранившееся за ними донынѣ. Но какая разница въ трактовкѣ листвы, все написано на одномъ планѣ, въ этомъ очарованномъ лѣсу задыхаешься, тогда какъ въ лѣсу нашего «тиціанствующаго» голландца дышешь легко въ прелестной мѣстности съ далекимъ горизонтомъ, возлѣ серебристаго потока, вносящаго желанную прохладу въ

Парисъ Бордоне (?): Бѣгство въ Египетъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Paris Bordone (?): La fuite en Egypte.
(Château de Gatchina).



Якопо (?) да Понте (Бассано): Портретъ
неизвѣстнаго.
(Гатчинскій дворецъ).

Jacopo (?) da Ponte (Bassano): Portrait
d'un inconnu.
(Château de Gatchina).

знойный лѣтній день. Любопытно, однако, что, г. Lionello Venturi, въ своей статьѣ [19] объ италіанскихъ картинахъ въ Петербургѣ, вѣритъ авторству Скіавоне и въ подтвержденіе его ссылается на берлинскіе пейзажи. Какъ различно видятъ люди! — Ламбертъ Сустрисъ не только былъ совсѣмъ забытъ, но и судьба особенно надъ нимъ посмѣялась: сначала его смѣшивали съ Ламбертомъ Ломбардомъ, потомъ съ его сыномъ Федериго ди Ламберто, прозываемымъ «dal Padovano», такъ какъ нашъ художникъ одно время жилъ въ Падуѣ, гдѣ писалъ оставшуюся незаконченною картину для церкви S. Maria del Vanzo, напоминающую большую мадонну венеціанской церкви Фрари; другія его работы находятся въ провинціальныхъ музеяхъ Франціи (Канъ, Лилль) и «Венера» въ Парижѣ.

Прекрасный мужской портретъ [20] въ Гатчинѣ считается работою Шиціана, но я вижу въ немъ пониманіе и фактуру Бернардино Личиніо, котораго по ошибкѣ называютъ Порденоне — можетъ быть, потому что онъ подражалъ этому художнику. Имя Личиніо внушено мнѣ глазами, острымъ взглядомъ; черные зрачки нѣсколько рѣзко выдѣляются среди слишкомъ бѣлаго бѣлка. Портретъ этотъ могъ бы продолжить серію «бородъ» Венцеля Холларъ, такъ тонко гравированную этимъ превосходнымъ художниковъ, умершимъ въ нищетѣ; всѣ эти «бороды» имъ приписаны Шиціану. Гатчинскій портретъ во всѣхъ отношеніяхъ замѣчателенъ, руки очень сочно написаны и тѣлесный цвѣтъ переданъ въ совершенствѣ.

Теперь обратимся къ семейству Бассано и начнемъ съ знаменитаго его главы Якопо, который, однако, не является родоначальникомъ, такъ какъ еще его отецъ Франческо I уже занимаетъ замѣтное мѣсто, слѣдуя ученію и манерѣ вичентинца Бартоломео Монтаньи, работавшаго и въ Бассано; но благородный, изысканный стиль Монтаньи онъ превратилъ въ грубый и фигуры его приземисты, безъ малѣйшаго изящества. Любопытно отмѣтить, что семья да Понте происходитъ изъ Авіаго, главнаго села изъ группы «Sette communi di Friule», нѣмецкой колоніи, врѣзавшейся въ италіанскую землю и до нашихъ дней сохранившей въ неприкосновенности нѣмецкіе языкъ и культуру. Предки художниковъ поселились около моста черезъ Бренту, отчего за ними и усвоилась фамилія da Ponte. Не знаменательно ли, что это направленіе бытовой живописи, животныхъ, крестьянской жизни, словомъ, имѣющее нѣкоторые элементы грубости обязано своимъ проникновеніемъ въ италіанское искусство выходцамъ изъ Германіи, * которые, среди изящества чисто латинской живописи венеціанцевъ, никакъ не могутъ съ ней вполнѣ ассимилироваться и во Дворцѣ Дожей такъ рѣзко отличаются отъ Паоло Веронезе и Тинторетто? Оставляя въ сторонѣ Франческо-старшаго, остановимся теперь на Якопо, передавшемъ свои характерныя черты потомкамъ и, буквально, «дрессировавшемъ» ихъ къ подражанію его стилю.

* Статья эта написана въ маѣ 1914 г. и авторъ проситъ насъ засвидѣтельствовать, что нелестный его отзывъ о нѣмецкомъ искусствѣ высказанъ совершенно независимо отъ разразившейся войны. Прим. Ред.

Якопо удивительно представленъ въ Гатчинѣ мастерскимъ этюдомъ,[21] первой мыслью картины, исполненной для храма Ognissanti въ Тревѝзо, затѣмъ перенесенной въ Венецію и въ 1838 г. проданной въ Вѣнскую галерею, которую она украшаетъ и донынѣ[22]. Каталогъ описываетъ ее такъ: «Свв. Севастіанъ и Рохъ. Посреди стоитъ св. Севастіанъ, пронзенный стрѣлами, налѣво сидитъ св. Фабіанъ, направо на землѣ лежитъ св. Рохъ. Наверху Святой Духъ подъ видомъ голубя. Въ глубинѣ гористый пейзажъ съ укрѣпленнымъ городомъ». Слабое описаніе, гдѣ обойдены молчаніемъ прислужникъ св. Фабіана и ангелъ, ухаживающій за св. Рохомъ! Нашъ эскизъ несомнѣнно набросанъ самимъ мастеромъ до написанія большой картины: между ними замѣчаются существенныя отличія: еще нѣтъ мальчика-прислужника, держащаго крестъ за св. Фабіаномъ, ни Святого Духа, ни гористаго пейзажа. Здѣсь мы видимъ только трехъ святыхъ на темномъ фонѣ; за св. Рохомъ ухаживаетъ очаровательный маленькій ангелъ; святой, запрокинувъ голову, съ добродушной улыбкой на устахъ принимаетъ его помощь. Слѣва св. Фабіанъ (папа?), на колѣняхъ, откинувъ далматикъ, открываетъ свой бѣлый подрясникъ, а въ серединѣ св. Севастіанъ, привязанный къ колоннѣ. Не знаешь, чѣмъ больше восхищаться — роскошнымъ колоритомъ или красотой письма; тремя мазками намѣчена голова, двумя нарисована рука — точно урокъ живописи въ современномъ вкусѣ. Въ этой небольшой вещи художникъ дѣйствительно великъ и тутъ постигаешь огромную славу мастера среди современниковъ, сохранившуюся еще на цѣлый вѣкъ и послѣ его смерти. Карлъ II Испанскій, увидя картины Луки Джордано, воскликнулъ: «Это такъ же прекрасно, какъ творенія Бассано!», и послѣ такой похвалы вызвалъ художника въ Испанію, гдѣ приставилъ его къ своей особѣ. Однако, признаемся, что Бассано нерѣдко намъ надоѣдаетъ однообразіемъ позъ; всегда видя его согбенныя впередъ фигуры, начинаешь почти ощущать боль въ спинѣ; а однообразіе это еще усугублено потомками художника, широко распространившими его произведенія и размножившими его пріемъ въ безчисленномъ количествѣ копій и варіантовъ, гдѣ всѣ линіи неуклонно стремятся къ центру композиціи. Обратный пріемъ примѣнилъ въ XVII в. Маттіа Прети, прозванный Иль Кавальере Калабрезе, у котораго всѣ фигуры перегнуты назадъ или въ бокъ, точно движимыя центробѣжной силою.

Недавно баронъ Detlev von Hadeln напечаталъ отличную статью[23] о второй манерѣ Якопо Бассано, причемъ онъ исправляетъ ошибку нѣкоторыхъ критиковъ, приписывающихъ Шеотокопули нѣкоторыя произведенія Бассано ввиду чрезмѣрной удлиненности фигуръ. Я имѣю честь примкнуть къ мнѣнію барона Хадельна съ тою только разницею, что манеру удлиненныхъ фигуръ я бы назвалъ третьею, а не второю, въ чемъ я слѣдую за Джованни Баттиста Верчи,[24] который, согласно сужденію Вольпато, различаетъ у Якопо четыре манеры: первую — въ мастерской Бонифаціо (напримѣръ, «Бѣгство въ Египетъ» музея Чивико въ Бассано), вторую — подъ вліяніемъ нѣмецкихъ, извѣстныхъ ему по гравюрамъ, художниковъ Дюрера и Бегама, у котораго онъ заимствуетъ Самсона, поражающаго филистимлянъ (напримѣръ, «Поклоненіе пастуховъ» въ Амброзіанѣ, «Мадонна со свв. Антоніемъ-отшельникомъ и

Паоло Веронезе: Обращеніе Савла.
(Гатчинскій дворецъ).

Paul Veronèse: La conversion de S-t Paul.
(Château de Gatchina).

Августиномъ» въ Мюнхенской Пинакотекѣ), манера, отличающаяся короткими, плотными фигурами, какъ бы рѣзанными изъ дерева; въ «Тайной Вечери» галереи Корсини въ Римѣ онъ уже видитъ вліяніе Пармиджанино, тогда какъ я склоненъ отнести ее къ концу перваго періода, когда ученіе у Бонифаціо объяснило бы заимствованіе у него фигуръ Эммаусскихъ путниковъ. Третья манера наступаетъ у Якопо когда онъ проникается граціей изящныхъ фигуръ Пармиджанино, что характерно выражено въ «Мадоннѣ между свв. Рохомъ и Іоанномъ Крестителемъ». [25] Барономъ Хадельнъ очень остроумно выявляетъ борьбу простой, сырой природы нашего художника съ изысканнымъ изяществомъ котораго онъ добивается послѣ знакомства съ гравюрами Пармиджанино. Этотъ антагонизмъ совсѣмъ забавенъ въ «Поклоненіи волхвовъ», нынѣ утерянномъ, но извѣстномъ по гравюрѣ Садлера, гдѣ рядомъ съ царемъ, стоящимъ спиною и безконечнымъ по длинѣ, помѣщена безобразно короткая фигура Іосифа. Подлинно, что «гони природу въ дверь, она влетитъ въ окно». Картины, авторство коихъ отнято отъ Бассано въ пользу Шеокопули, слѣдующія: «Поклоненіе пастуховъ» въ Венеціи, «Поклоненіе волхвовъ» въ Вѣнѣ и упомянутая «Тайная Вечеря» галереи Корсини. Но среди моихъ путевыхъ замѣтокъ 1913 г. я нахожу: «Венеція, Академія — № 756. Бассано „Поклоненіе пастуховъ“ — въ духѣ Греко, какъ картина галереи Корсини въ Римѣ; первоклассная живопись, письмо отчетливое и увѣренное, тѣло какъ живое. Картина несомнѣнно Бассано, такъ какъ слишкомъ хороша для Греко». Баронъ Хадельнъ правильно отмѣчаетъ, что Шеотокопули никогда не учился у Бассано, который жилъ у себя на родинѣ, когда Тиціанъ и Тинторетто, настоящіе учителя и друзья Греко, пребывали въ Венеціи. Наконецъ, четвертая манера та, когда Бассано вполнѣ овладѣваетъ собою, становится главою школы, которому подражаютъ, а самъ не подражаетъ никому. Мужской портретъ [26] въ Гатчинѣ могъ бы тоже относиться къ творчеству Якопо и, во всякомъ случаѣ, достоинъ его.

Для императора Рудольфа II нашъ художникъ исполнилъ серію двѣнадцати мѣсяцевъ, нынѣ находящуюся въ одномъ изъ замковъ Праги и не разъ повторенную въ его мастерской. Въ Гатчинѣ есть три картины этой серіи, туда переданныя изъ Таврическаго дворца; значительно лучшая изъ нихъ — «Винодѣлы» [27] допускаетъ мысль объ авторствѣ самого Якопо.

Якопо Бассано хвастался, что небо подарило его четырьмя сыновьями, изъ коихъ у каждаго особыя достоинства въ живописи: старшій, Франческо, одаренъ изобрѣтательностью, Джованни Баттиста и Джироламо — замѣчательные копіисты картинъ отца, а кавалеръ Леандро — превосходный портретистъ. Какъ я говорилъ выше, отецъ такъ хорошо научилъ своихъ сыновей подражать его стилю, что очень трудно различать разныя руки въ этомъ семействѣ. Когда Франческо и Леандро покинули отца, чтобы самостоятельно утвердиться въ Венеціи и тамъ завоевали большую извѣстность, они уже были проникнуты искусствомъ отца и всю свою жизнь его продолжали, хотя нѣсколько хуже, какъ всегда бываетъ съ подражателями. (Единственный случай въ исторіи искусства, когда подражатель превзошелъ свой образецъ, — Джамбатти-

ста Шіеполо, по моему, стоящій выше Веронезе; онъ сдѣлался величайшимъ декораторомъ всѣхъ временъ, живопись его блестяща, залита солнцемъ, и рисунокъ его безупречно хорошъ. Между прочимъ, онъ одинъ сумѣлъ запечатлѣть ребенка такимъ, какимъ его намъ передаетъ моментальная фотографія). Я особенно занимался семьею Бассано, дабы установить разницу между отдѣльными ея представителями, но все же не увѣренъ въ томъ, что смогу всегда ихъ различить, и пользуюсь случаемъ сообщить здѣсь вкратцѣ мои — увы, небогатые — выводы. Высокое качество — первый доводъ въ пользу отца, колоритъ котораго, теплый и вполнѣ венеціанскій, тиціановскій, всегда указываетъ на прохожденіе имъ мастерской Бонифаціо, венеціанца среди венеціанцевъ. Рисунокъ его очень точенъ, лѣпленъ большими планами и всегда имѣетъ оттѣнокъ нѣсколько преувеличенной опредѣленности, которую мы особенно отмѣчаемъ въ произведеніяхъ второй манеры. Болѣе всѣхъ похожъ на отца Франческо; но у него болѣе сѣрый, менѣе венеціанскій, колоритъ и очень манерный рисунокъ; его выдаетъ расположеніе матеріи и, особенно бѣлья. Отцу случается увлечься лихостью письма и особенно изогнуть матерію ради красоты мазка, но у Франческо это становится маніей, всѣ матеріи, все бѣлье у него испещрены зигзагами. Въ Эрмитажѣ хранится большая документально несомнѣнная картина Франческо — эскизъ для «Рая» зала Большого Совѣта Дворца Дожей, — очень полезная и удобная для такихъ наблюденій. Но что касается изобрѣтательности, то отецъ былъ правъ, выхваляя ее у Франческо; я только напомню читателямъ овальный плафонъ въ залѣ del Gran'Scrutinio — ночная аттака венеціанцами Падуанскихъ стѣнъ, освѣщенная молніею, вдругъ разверзающею тьму небесъ.

Ридольфи [28] такъ ярко рисуетъ намъ картину сотрудничества и отношеній учителя къ ученику — сына къ отцу, — что я перевожу здѣсь этотъ отрывокъ: «Говорятъ, что Франческо, чтобы судить о впечатлѣніи отъ своихъ фигуръ, вѣшалъ свои неоконченныя картины на лѣса и располагалъ сценарій точно такъ, какъ онъ его изобразилъ, а отецъ ему помогалъ, съ зеркаломъ въ рукѣ, и, замѣчая недостатки, указывалъ ихъ ему жердью, благодаря чему его произведенія становились правильными и отличными... Понятно, насколько ему были полезны замѣчанія отца и какую пользу извлекаетъ изъ совѣтовъ такого выдающагося друга, исправляющаго и объясняющаго допущенныя ошибки». У отца каждый мазокъ имѣетъ форму, прямопротивоположную другому мазку, а у сыновей планы сливаются, и у Леандро флейсъ * настолько входитъ въ дѣло, что все дѣлается сѣрымъ и мягкимъ, иногда въ то же время сухимъ, что является крупнѣйшимъ недостаткомъ. Однако, этотъ же Леандро бываетъ превосходенъ въ портретахъ. Я еще имѣю предъ глазами его автопортретъ въ музеѣ Виченцы, написанный мастерски; обычно холодный и сдержанный, онъ увлекается темою, интересующею автора болѣе всякой другой — самимъ собою — и создаетъ прочувствованный портретъ.

* Флейсъ — широкая кисть изъ волосъ барсука, служащая для закругленія лѣпки и сглаженія мазковъ; злоупотребленіе флейсомъ придаетъ картинѣ зализанность.

Марія Робусти (?): Тарквиній и Лукреція.
(Гатчинскій дворецъ).

Maria Robusti (?): Tarquin et Lucrèce.
(Château de Gatchina).

Пальма-младшій: Св. Себастіанъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Palma le Jeune: S-t Sébastien.
(Château de Gatchina).

Пальма-младшій: Мадонна со Святыми.
(Гатчинскій дворецъ).

Palma le Jeune: „Santa Conversazione".
(Château de Gatchina).

Лямберть Сустрисъ (?): Чудесный уловъ рыбы.
(Гатчинскій дворецъ).

Lambert Sustris (?): La pêche miraculeuse.
(Château de Gatchina).

Джованни Баттиста и Джироламо, ничего или почти ничего не создавшіе, могли бы не входить въ наше обсужденіе, но какъ они опасны! По поводу одной картины собранія князей Кочубей я уже приводилъ разсказъ Верчи о томъ, какъ посланецъ герцога Мантуанскаго, съ самомнѣніемъ ручавшійся, что отличитъ работы сыновей отъ отцовскихъ, наказанъ былъ подмѣною работы Джироламо вмѣсто картины Якопо, и ни онъ, ни герцогъ этого не сумѣли распознать.

Мнѣ кажется, что кисти Леандро въ Гатчинѣ надо приписать два портрета — мужской [29] и женскій, [30] — которые не имѣютъ въ виду быть парными и въ описи прозваны именемъ Строцци-II Prete Genovese, что невозможно хотя бы по костюму, предшествующему эпохѣ этого бурнаго живописца, и по несоотвѣтствующему ему скромному письму этихъ двухъ холстовъ. Голова мужчины даже очень характерна для Леандро, написавшаго только ее, а остальное предоставившаго посредственному ученику; въ рукѣ у мужчины листъ бумаги со словами «Riccio (?). Annorum 53». Въ женскомъ портретѣ нѣтъ никакихъ указаній на личность, а руки — какъ и въ предыдущемъ — слабѣе остального.

Не разставаясь еще съ Венеціей, мы должны остановиться на художникѣ, который по невѣроятному числу работъ и по репутаціи занимаетъ очень видное мѣсто въ венеціанскомъ искусствѣ конца XVI в. Я говорю о Пальмѣ-младшемъ; чрезъ посредство всесильнаго архитектора и скульптора Витторія, къ которому онъ сумѣлъ подольститься, онъ захватывалъ всѣ заказы въ ущербъ старѣющему Тинторетто, который охотно покрылъ бы всѣ стѣны Венеціи своею живописью, но не достаточно подлаживался подъ Витторія и даже рисовался своей независимостью отъ этого «распредѣлителя милостей»; послѣдній, въ отместку, покровительствовалъ Пальмѣ, въ лицѣ котораго нашелъ любезнаго его сердцу и покорнаго слугу. Пальма же, благодаря этому, не только сталъ во главѣ школы, но и смогъ распространить свое вліяніе даже за предѣлы XVII в.; почти двѣсти лѣтъ молодые венеціанскіе художники учились рисовать по книгѣ Пальмы, изданной уже послѣ его смерти — въ 1636 г. Въ книгѣ этой заключалось 26 листовъ академическихъ рисунковъ съ натурщиковъ обоего пола, этюды головъ, конечностей, мотивы драпировокъ; все это прелестно гравировано крѣпкой водкою, отчасти самимъ мастеромъ, но большей частью Джакомо Франко, и называлось «Regole per imparare a disegnare i corpi umani di Jacopo Palma». Оригинальные рисунки мастеръ подарилъ своему ученику Гамбарато, который часто ему служилъ моделью, за что и получалъ рисунки. Джироламо Гамбарато, художникъ безъ малѣйшаго значенія, догадался составить собраніе рисунковъ лучшихъ мастеровъ, которые онъ очень ловко выпрашивалъ; на склонѣ лѣтъ онъ продалъ всю коллекцію изъ жадности, такъ какъ былъ вполнѣ зажиточенъ, и Занетти въ своей «Guida di Venezia» его за это рѣзко осуждаетъ. (По этому поводу не могу не вспомнить превосходный рисунокъ Шиціана въ собраніи моего отца «Моисей, получающій отъ Іеговы скрижали завѣта», помѣченный на оборотѣ именемъ «Gambarato», для насъ тогда непонятнымъ; созвучіе съ именемъ неаполитанскаго художника Латанціо Гамбаро заставило приписать ему этотъ рисунокъ, несмотря на очевидность геніальной руки Шиціана. Лишь впослѣд-

ствіи выяснилось, что надпись на оборотѣ была помѣткою владѣльца, а не автора...). На распродажѣ собранія Гамбарато рисунки Пальма и его ученика Маттео Пульцоне пріобрѣлъ нѣмецкій живописецъ Филиппъ Эдингенъ, который и завѣщалъ ихъ венеціанской Академіи, гдѣ на нихъ училась вся молодежь, пока не появились академическіе рисунки Піаццетты, гравированные Питтери,[31] внесшіе болѣе современный стиль, отвѣчавшій новому вкусу времени. Насколько школы придерживаются традицій въ наши дни, я убѣдился въ Парижѣ въ 1894 г.: каково было мое удивленіе, когда я засталъ учениковъ Школы декоративныхъ искусствъ копирующими «академіи», нарисованныя сангиною въ XVIII в. и воспроизведенныя факсимиле съ Жувенэ, Бурдона, Лемуана, Буше, въ то время какъ искусство отравлялъ ужасный стиль «модернъ», нынѣ, къ счастью, похороненный.

Извинившись за это отступленіе, возвращаюсь къ темѣ. Якопо Пальма-младшій былъ сыномъ племянника Пальмы Веккіо, Антоніо Негретти, одного изъ помощниковъ Бонифаціо Питати Веронезе, какъ то установилъ Лудвигъ. Роясь въ венеціанскихъ архивахъ, этотъ ученый окончательно выяснилъ загадку различныхъ «манеръ» Бонифаціо. Морелли таковыхъ видѣлъ три и соотвѣтственно изобрѣлъ теорію о трехъ различныхъ Питати; Лудвигъ же опредѣлилъ, что Питати былъ одинъ, но пользовался помощью 6 или 7 учениковъ, въ числѣ коихъ былъ Антоніо Негретти, отецъ Пальмы-младшаго. Отъ него сохранилась лишь одна подписная картина — «Воскресшій Спаситель» въ Штутгартскомъ музеѣ: Ридольфи ему еще приписываетъ икону со св. Бернардиномъ въ венеціанской церкви Santi Apostoli, но она болѣе не существуетъ. Якопо былъ смолоду посвященъ искусству и пятнадцати лѣтъ такъ хорошо скопировалъ «Мученіе св. Лаврентія» Шиціана въ церкви Крестоносцевъ (нынѣ Іезуитовъ), что обратилъ на себя, вниманіе герцога Гвидобальдо Урбинскаго. Разъ какъ то, когда герцогъ внимательно слушалъ обѣдню въ этой церкви, молодой художникъ къ нему подкрался и, стоя за столбомъ, набросалъ его портретъ; сходство поразило герцогскую свиту, указавшую на Якопо своему государю, который тотчасъ купилъ портретъ, и копію съ Шиціана, а самого художника пригласилъ къ своему двору. Въ Урбино Якопо имѣлъ случай копировать восхитительное маленькое «Воскресеніе» Шиціана, которое такъ очаровало и меня еще въ 1865 г. Видя успѣхи художника, герцогъ послалъ его къ своему брату, кардиналу делла Роверe, въ Римъ, гдѣ онъ могъ многому научиться; дѣйствительно, онъ особенно занялся Микеланджело и, что совсѣмъ любопытно, Поліодоро Караваджо, «манера котораго», по словамъ Ридольфи: «ему напоминала венеціанцевъ».

Въ Гатчинскомъ дворцѣ находятся два произведенія нашего художника. Одно изъ нихъ — св. Севастіанъ,[32] въ натуральную величину, привязанный къ дереву — является настоящей мастерской картиною. Въ сущности, это только «академія» этого столь академическаго художника. Но, что же такое академическое произведеніе? Попробуемъ разобраться и прежде всего спросимъ, что такое большой, первоклассный мастеръ «не-академическій»? Это искренній и сильный художникъ, увлеченный одной какой либо стороной природы, которую онъ и умѣетъ

Лоренцо Лотто: Портретъ супруговъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Lorenzo Lotto: Portrait d'un couple.
(Château de Gatchina).

передавать непосредственно и сильно, жертвуя всѣмъ для достиженія своей цѣли. Таковы, напримѣръ: у Леонардо нѣжная загадочность, у Рафаэля — мелодія линій и равновѣсіе массъ, у Микеланджело торжество силы, у Тиціана — красота тѣла, у Корреджо — красивость и грація, у Рубенса — роскошь жизни, у ванъ Дейка — изящество, у Веласкеза — благородство, сквозящее даже въ уродахъ и въ нищихъ. Этому началу прямо противоположна академичность, изгнавшая непосредственность и замѣнившая ее канономъ. Задолго до основанія первой академіи Карраччи, явленіе это существовало и безъ вины виноватъ въ немъ Микеланджело своей подавляющей личностью. Его столь новая трактовка человѣческой фигуры, его страстный культъ одной лишь стороны природы — силы, — такъ внушительно подѣйствовали на молодежь, что она не дерзала взирать на тѣло человѣческое иначе, чѣмъ сквозь призму Буонарроти. И съ Понтормо, Бронзино, Бандинелли, Вазари и tutti quanti родился академизмъ. У двухъ первыхъ непосредственность умерла не совсѣмъ, но сразу покидаетъ ихъ, когда они обращаются къ тѣлу; портреты ихъ иногда освобождается отъ маньеризма, хотя въ позѣ, въ рукахъ съ раздвинутыми пальцами, съ согнутыми кистями, узнаешь сразу, откуда они заимствовали эту «грандіозность». Почему великолѣпные портреты Себастіана дель Піомбо (вспомните, хотя бы, прекраснаго кардинала Поля въ Эрмитажѣ) уступаютъ портретамъ Рафаэля? только потому, что первый, почти первоклассный мастеръ, озабоченъ тѣмъ, чтобы руки своей модели расположить не такъ, какъ онѣ естественно сложились бы, а какъ ихъ положилъ бы Микеланджело, но при этомъ забываетъ, что на портретѣ лицо должно жить во всей своей индивидуальной особенности. Въ итогѣ получается академическое произведеніе, холодное, гдѣ не чувствуется, какъ у Рафаэля, волненіе художника предъ природою. То же замѣчаніе можно сдѣлать предъ «Спасителемъ съ Крестомъ» того же мастера въ Эрмитажѣ, превосходнымъ по формѣ и выраженію, но все же холоднымъ и академичнымъ; чувствуется искусственность въ скульптуральномъ положеніи руки, съ раздвинутыми пальцами, и въ чертахъ лица, какъ бы взятыхъ съ мрамора.

Карраччи свергли иго Микеланджело, но вмѣсто возвращенія къ природѣ, они обратились къ подражанію Корреджо — антиподу флорентинскаго колосса. Карраччи и ихъ длинный рядъ учениковъ не испытали волненія передъ природою; они ограничились передачей волненія, испытаннаго другимъ, что ихъ сразу обрекло на академичность. Къ нимъ болѣе всего примѣнимы слова Леонардо — «не дѣти природы, а внуки ея». Ихъ обрисовываетъ анекдотъ, переданный Malvasia. Какой то любитель спросилъ Гвидо Рени, гдѣ онъ находитъ тѣхъ, поразительной красоты, натурщицъ, которыхъ изображаетъ на своихъ картинахъ; въ отвѣтъ, художникъ ввелъ его въ мастерскую, гдѣ въ это время позировала натурщица для св. Магдалины. Она не была ни молода, ни хороша, и ничѣмъ не походила на красавицу, которою можно было восторгаться на заканчиваемомъ холстѣ. «Идеальная красота у меня въ головѣ», пояснилъ художникъ: «а натурщица мнѣ служитъ лишь для тѣни и для тоновъ». Но Гвидо тутъ скрылъ истину и посѣтитель могъ бы замѣтить въ мастерской слѣпки съ Ніобеи и ея дочерей, которыхъ часто

можно узнать въ картинахъ болонца, но холодными и академичными, не могущими передать зрителю того волненія, котораго и самъ художникъ не испыталъ.

Шѣмъ не менѣе, разумный подражатель можетъ быть и первокласснымъ художникомъ, если только онъ вдохновляется природою — alma parens rerum — и передаетъ въ совершенствѣ ту ея сторону, которою онъ захваченъ. Шаковы Шіеполо, солнечный мастеръ, и почти нашъ современникъ Энгръ, съ полной непосредственностью выискивавшій характеръ, какъ никто до него, но въ то же время старавшійся подражать Рафаэлю, одно имя котораго вызывало у него слезы умиленія.

Однако, намъ пора вернуться къ Пальмѣ-младшему. На всемъ его творчествѣ отражается опредѣленное заданіе: рисунокъ Микеланджело и колоритъ Шиціана. Но рисунокъ Микеланджело до него достигъ лишь черезъ очки Шинторетто, у котораго онъ заимствовалъ безпокойную линію и возвелъ ее въ систему — скучную, такъ какъ постоянно повторяемую, назойливую, какъ все, что превращается въ манерность и исключаетъ всякое непосредственное, настоящее чувство. Система эта состоитъ въ томъ, что фигура включается въ очертанія какъ бы буквы S; такъ, и св. Севастіанъ заключенъ въ такія очертанія, но обращенныя въ другую сторону, какъ вопросительный знакъ. Впрочемъ, много изящества въ формахъ и прелестный серебристый колоритъ даютъ основаніе назвать эту картину очень пріятною, но по содержанію пустою.

Другая картина Пальмы изображаетъ собраніе святыхъ — Santa Conversazione. [33] На фонѣ открытаго неба Богоматерь возсѣдаетъ на облакахъ, держа на колѣняхъ благословляющаго Младенца, и окружена сіяніемъ, въ которомъ виднѣются головки херувимовъ; по сторонамъ — колѣнопреклоненные святые, среди которыхъ можно узнать св. Варвару по башнѣ въ рукахъ ея, одного епископа (св. Амвросія?), франциscанца и архангела Гавріила. На землѣ въ серединѣ Іоаннъ Креститель во весь ростъ и на первомъ планѣ свв. Стефанъ и Іеронимъ, вполнѣ отвѣчающіе обычной формулѣ: св. Стефанъ въ очертаніяхъ «S», а св. Іеронимъ — вопросительнаго знака. Любопытна своей типичностью также драпировка послѣдняго, очень широкая, но ясно вырисовывающая колѣно и доходящая до маленькой обнаженной ступни. Шесть святыхъ, стоящихъ на заднемъ планѣ, не всѣ поддаются опредѣленію. Св. Франциска Ассизскаго можно узнать по стигматамъ; отшельникъ съ посохомъ, можетъ быть, св. Антоній-Отшельникъ; бѣлая лилія опредѣляетъ св. Антонія Падуанскаго. Еще одинъ отшельникъ, безъ капюшона, держитъ посохъ со звонкомъ, у другого святого на плечѣ лежитъ большой крестъ, а шестой не имѣетъ никакихъ признаковъ. Кромѣ Іоанна Крестителя ни у кого не изображено нимбовъ, однако, они всѣ несомнѣнно святые, и только крайній съ крестомъ на плечѣ (можетъ быть, св. Филиппъ Нери), по особенно жизненному типу лица, большой головѣ и лысинѣ, мнѣ думается, не портретъ ли жертвователя, охотно затесавшагося въ это святое собраніе.

Въ Эрмитажѣ Пальма-младшій представленъ плохо; есть только «Се Человѣкъ» Шиціана, незаконченный великимъ Вечелли; его допи-

Якопо да Понте (Бассано): Свв. Фабіанъ, Севастіанъ и Рохъ. (Гатчинскій дворецъ).

Jacopo da Ponte (Bassano): S-ts Fabien, Sébastien et Roch. (Château de Gatchina).

Леандро да Понте (Бассано): Портретъ пожилой дамы.
(Гатчинскій дворецъ).

Leandro da Ponte (Bassano): Portrait de dame âgée.
(Château de Gatchina).

Леандро да Понте (Бассано): Мужской портретъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Leandro da Ponte (Bassano). Portrait d'homme.
(Château de Gatchina).

Якопо да Понте (Бассано): Виноѣлы.
(Гатчинскій дворецъ).

Jacopo da Ponte (Bassano): Le pressurage.
(Château de Gatchina).

салъ Пальма, удостоившійся чести закончить и ту большую «Pietà», что Шиціанъ предназначалъ на собственную могилу. Эта славная страница, такъ скромно заключенная ученикомъ послѣднихъ дней, свидѣтельствуетъ о талантѣ Пальмы и его почтительной любви къ мастеру изъ мастеровъ.

Изъ Венеціи спустимся въ Феррару, отлично представленную въ Гатчинѣ двумя крупными работами главы феррарской школы Бенвенуто Шизи, называемаго Гарофало. Съ сожалѣніемъ признаюсь, что этотъ мастеръ — а мастеръ онъ несомнѣнно, — несмотря на отличный рисунокъ, совершенство колорита, даже иногда оригинальность сочетанія красокъ, несмотря на эти достоинства, которыя я отмѣчаю безпристрастно, оставляетъ меня холоднымъ и безразличнымъ. Въ чемъ кроется причина — я не знаю, но не заключается ли она въ отсутствіи выразительности, въ бездушности его фигуръ.

До 1898 г. въ Гатчинѣ находились [34] три знаменитыхъ большихъ холста изъ трапезной Бернардинскаго монастыря въ Феррарѣ. Монастырь этотъ былъ основанъ Лукреціей Борджа, помѣстившей туда свою племянницу Камиллу, прожившую тамъ въ святости подъ именемъ Матери Лукреціи. Нашъ художникъ, очень набожный человѣкъ, каждое воскресенье работалъ въ монастырѣ «gratis pro Deo» въ теченіе 6 лѣтъ съ 1531 по 1537 гг. во исполненіе обѣта, даннаго имъ для спасенія глаза, за который онъ боялся, потерявъ другой. Оставшіяся картины изображаютъ «Умноженіе хлѣбовъ» и «Новый и Ветхій Завѣты». Послѣдняя картина [35] повторяетъ большую фреску 1523 — 24 гг., переведенную въ 1841 г. на холстъ и переданную изъ монастыря св. Андрея въ мѣстную Пинакотеку Феррары. [36] Эта большая аллегорія весьма любопытна и является настоящимъ курсомъ богословія: вверху Небесный Іерусалимъ и за укрѣпленными стѣнами этого града — Богъ-Отецъ, окруженный ангелами, которые справа играютъ на разныхъ инструментахъ, а слѣва пускаютъ стрѣлы въ діаволовъ, осаждающихъ дверь съ надписью «Non intrabunt nisi qui scripti sunt in libro vite (sic) agni»: на стѣнахъ написано «Paradisus». На правой сторонѣ ангелъ открываетъ дверь и на лентѣ читаемъ изъ апостола Павла: «Hec (sic) est via ambulate per eam (sic)»; справа же на картушѣ надпись «Quia non cognovit Mondus per sapientiâ DEV placuit DEO per stultitiâ predicationis salvos facere credentes», а слѣва изъ пророка Исаіи: «Non offeratis ultra sacrificiv frustra, incensum abominatio est mihi orationis vestras non exaudiam manus enim vestre (sic) sanguine plene sunt». Въ серединѣ водруженъ Крестъ съ привязаннымъ къ нему Спасителемъ; изъ праваго конца Креста выходятъ двѣ живыя руки, одна съ ключемъ, открывающимъ двери рая, другая опущена на ленту съ малопонятной надписью «Veni Columba mea inforaminibus petre coronberis de capite amana de vertice sanir et hermon vulnarasti cor meV soror mea»: изъ лѣваго конца тоже выходятъ двѣ руки, одна съ ключемъ, закрывшимъ двери рая, а другая съ копьемъ, пронзающимъ іудейскую вѣру. Изъ праваго бока Спасителя истекаетъ кровь, собираемая женскою фигурою съ тіарою на головѣ, сидящею на быкѣ евангелиста Луки и символизирующая «Ecclesia Christi», окруженная другими символами

евангелистовъ; въ лѣвой рукѣ ея — земной шаръ, а въ правой кровь Христова дѣлится на три ручья, порождающіе таинства Крещенія, Исповѣди и Евхаристіи, изображенныя внизу и поясненныя словами «Initiat, Purgat. Perfecit»: рядомъ, немного отступя, изображена проповѣдь ап. Павла. На лѣвой сторонѣ картины «Синагогу» олицетворяетъ старая женщина въ двурогой повязкѣ на головѣ, сидящая съ завязанными глазами на ослѣ, держащая въ правой рукѣ сломанный скипетръ, а въ лѣвой — поводья; корона падаетъ съ ея головы, что пояснено словомъ «Cecidit»; въ глубинѣ «templum Salomonis» въ развалинахъ и на опрокинутомъ жертвенникѣ видна надпись «Factus est Dominus quasi inimicus: precipitavit Israel»; внизу іудейскій священнослужитель, окруженный паствою, благословляетъ жертвенныхъ животныхъ. Изъ основанія Креста выходятъ еще двѣ руки; одна открыла врата чистилища, въ которомъ Адамъ стоитъ на колѣняхъ, другая закрыла двери ада, за которыми спрятанъ ужасный діаволъ. Аллегорія исполнена великолѣпно съ увлеченіемъ во всѣхъ деталяхъ и, повидимому, нравилась какъ автору, такъ и монахинямъ, заказавшимъ повтореніе фрески сосѣдняго монастыря.

«Умноженіе хлѣбовъ», [37] хотя составляетъ часть той же стѣнной декораціи, нѣсколько уже двухъ другихъ картинъ, что объясняется наличіемъ двери, соединявшей трапезную съ кухнею. Это скучная, неудачная композиція, очень условная — вотъ все, что о ней можно сказать. Повидимому художникъ, мать-настоятельница и другія монахини монастыря тоже участвовали при раздачѣ хлѣба, такъ какъ традиція называетъ ихъ портретами лица на лѣвой сторонѣ картины. [38] Мастеръ нашъ, прекрасный человѣкъ, могъ гордиться дружбою Рафаэля, который плакалъ, провожая Гарофало въ Феррару. Я привожу этотъ фактъ, такъ какъ дружба Рафаэля дѣлаетъ честь художнику.

«Изобиліе», переданное въ Гатчину изъ Таврическаго дворца, значится въ описи произведеніемъ Пьерино дель Вага, [39] но картина эта носитъ такой отпечатокъ сіенской школы, что можетъ быть приписана Бальдассаре Перуцци, выдающемуся архитектору, но посредственному живописцу. Ему, по моему, оказана незаслуженная честь приписаніемъ плафона «Станцы Эліодора», гдѣ только два сюжета исполнены имъ, да и то подъ руководствомъ Рафаэля; два другіе — «Ной» и «Огненная куща» — являются дивными произведеніями Санціо, подтверждаемыми картономъ фигуры Моисея въ Неаполѣ и рисункомъ головы Іеговы, который Fischel слишкомъ смѣло приписываетъ Перуцци. Д. В. Айналовъ нашелъ подлинный рисунокъ Рафаэля для Ноя и я ему особенно благодаренъ за его опубликованіе, [40] которое заставитъ замолчать хулителей Рафаэля, гг. Викгофа, Долмайера, Фишеля и др., желающихъ низвести этого генія на уровень посредственнаго мастера, какъ Перуцци. Такимъ онъ представляется и въ нашей картинѣ, относящейся, очевидно, еще къ сіенской эпохѣ, такъ какъ въ ней онъ напоминаетъ Содому и еще не обрѣлъ «классицизма» въ общеніи съ древностями Рима. Слабая композиція, слабый рисунокъ, несоотвѣтствія въ колоритѣ являютъ эту картину, въ сущности, плохимъ произведеніемъ, но ей посчастливилось принадлежать къ золотому вѣку италіанской живописи и потому она все таки представляетъ интересъ.

Сичіолантe ди Сермонета: Аллегорія.
(Гатчинскій дворецъ).

Siciolante di Sermoneta: Allégorie.
(Château de Gatchina).

Бенвенуто Тизи (Гарофало): Новый и Ветхій Завѣты.
(Гатчинскій дворецъ).

Benvenuto Tisi (Garofalo): Le Nouveau et l'Ancien Testament.
(Château de Gatchina).

БИБЛІОТЕКА

Бенвенуто Тизи (Гарофало): Умноженіе хлѣбовъ.
(Гатчинскій дворецъ).

Benvenuto Tisi (Garofalo). La multiplication des pains.
Chateau de Gatchina).

Бальдассаре Перуцци (?): Изобиліе.
(Гатчинскій дворецъ).

Baldassare Peruzzi (?): L'Abondance.
(Château de Gatchina).

Любопытная маленькая картинка[1] съ трудомъ бы поддавалась опредѣленію критики, еслибы, по счастью, она не была гравирована въ собраніи Кроза подъ именемъ Джироламо Сичіоланте да Сермонета. Дабы объяснить мое смущеніе предъ этой вещью, признаюсь, что въ присутствіи иностраннаго ученаго, которому я показывалъ Гатчинскія картины, мы произнесли имя Якопо де Барберисъ. Но теперь попытаемся разобрать аллегорію, имѣющую то общее съ каламбурами, что ихъ сразу понимаетъ только тотъ, кто ихъ сочиняетъ. Я вижу здѣсь богиню, фею, музу, что хотите, которая будитъ лѣнивца, забывшагося въ объятіяхъ прелестной дѣвушки, въ солнечномъ пейзажѣ, еще подчеркнутомъ тѣмъ, что художникъ изобразилъ на небѣ и самое солнце — вѣроятно, для ясности загадки. Муза — все таки, я склоняюсь къ музѣ — правой рукой указываетъ на другого юношу, трудолюбиво пишущаго подъ диктовку увѣнчанной лаврами музы: надъ этой группой собирается гроза, вѣтеръ начинаетъ бушевать, но не прерываетъ занятія пишущаго. Всюду чувствуется подражаніе Рафаэлю и поэтому картина наводитъ на мысль Энгра въ отношеніи формъ и Овербека по колориту. — Сичіоланте очень рѣдкій мастеръ. Вазари говоритъ, что онъ былъ ученикомъ Пьерино дель Вага, который ему поручалъ исполненіе фресокъ по своимъ картонамъ, какъ въ свое время самъ дѣлалъ при Рафаэлѣ, и въ томъ числѣ указываетъ на работы въ Sala Regia въ Ватиканѣ. Двѣ его картины поразили меня въ галереѣ Боргезе прекраснымъ теплымъ тономъ и маньеризмомъ рисунка.

Со временемъ я надѣюсь вернуться къ италіанцамъ Гатчинскаго дворца, — но уже къ представителямъ слѣдующаго вѣка.

Липгартъ.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Разм. 37 × 42 сант. № описи 5643. Кухонное карэ, нижній этажъ. № 7.

2. Разм. 106 × 74 сант. Значится въ описи подъ № 4606, «Италіанской школы». Кухонное карэ, бель-этажъ. № 21.

3. Разм. 129 × 89 сант. № описи 2225. Кухонное карэ, бель-этажъ. № 2.

4. Разм. × 40 49 сант. № описи 4600. Арсенальное карэ. Свитскія комнаты.

5. Разм. 338 × 203 сант. № описи 5937. Находится въ коридорѣ Кухоннаго карэ (бель-этажъ).

6. Разм. 42 × 54 сант. № описи 5914. Кухонное карэ, нижній этажъ. № 16.

7. Январь 1912 г., воспр. стр. 23.

8. Разм. 116 × 55 сант. № описи 1963. Кухонное карэ, нижній этажъ, № 8.

9. Разм. 100 × 63 сант. № описи 6010. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 21.

10. Разм. 326 × 138 сант. № описи 2261. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 9.

11. Разм. 138 × 96 сант. № описи 2485. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 24.

12. Разм. 68 × 97 сант. № описи 2681. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 21.

13. Разм. 202 × 92 сант. № описи 1865 подъ обозначеніемъ «Венеціанской школы». Кухонное карэ, бель-этажъ, № 16.

14. Разм. 168 × 134 сант. № описи 1864. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 11.

15. Gino Fogolari: L'Accademia Veneziana di Pittura e Scoltura «del Settecente». въ «L'Arte» 1913 г., т. XVI, стр. 241 — 272.

16. Разм. 134 × 84 сант. № описи 5623. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 21.

17. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXXI, Heft IV.

18. T. I, p. 292.

19. «Старые Годы», 1912, іюнь, стр. 11; «L'Arte», XV, fasc. II — III, p. 20 — 21.

20. Разм. 63 × 80 сант. № описи 5986. Кухонное карэ, нижній этажъ, № 6.

21. Разм. 45 × 57 сант. № описи 5613. Антресоль Арсенальнаго карэ, № 14.

22. № 263. Размѣръ 289 × 136. На холстѣ.

23. «Ueber die zweite Manier des Jacopo Bassano». Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. XXXV. 1914. Heft 1.

24. «Notizie intorno alla vita de' Pittori, Scultori ed Intagliatori della cittá di Bassano». 1775.

25. Мюнхенская Пинакотека, № 1444.

26. Разм. 42 × 52 сант. № описи 1969. Кухонное карэ, нижній этажъ, № 13.

27. Разм. 98 × 82 сант. № описи 5947. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 14.

28. II, стр. 157.

29. Разм. 94 × 125 сант. № описи 6109. Кухонное карэ, нижній этажъ, № 14.

30. Разм. 99 × 124 сант. № описи 6107. Кухонное карэ, нижній этажъ, № 14.

31. «Studi di pittura già disegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglo di Marco Pitteri pubblicati a spese di Giambattista Albrizzi in Venezia». 1760.

32. Разм. 135 × 260 сант. № описи 5980. Кухонное карэ, коридоръ бель-этажа.

33. Разм. 191×311 сант. № 5961. Кухонное карэ, коридоръ бель-этажа.

34. А. П. Сомову удалось выхлопотать передачу въ Эрмитажъ лучшей изъ этихъ трехъ картинъ «Бракъ въ Канѣ Галилейской».

35. Разм. 255 × 318 сант. № описи 5965. Кухонное карэ, коридоръ бель-этажа.

36. № 59. — 928 × 440 сант.

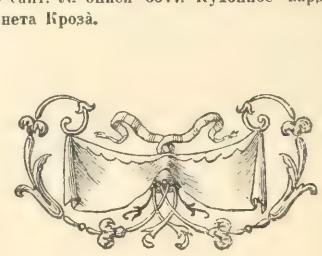
37. Разм. 255 × 311 сант. № описи 5903. Кухонное карэ, коридоръ бель-этажа.

38. Baruffaldi, прим. 359.

39. Разм. 92 × 113 сант. № описи 5826. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 22.

40. Проф. Д. В. Айналовъ: «Къ вопросу о росписи потолка Stanza Eliodoro въ Ватиканѣ». Кіевъ. 1912.

41. Разм. 73 × 59 сант. № описи 5544. Кухонное карэ, бель-этажъ, № 16. Происходитъ изъ кабинета Кроза.



ПИСЬМА А. Г. ВЕНЕЦІАНОВА КЪ В. Г. АНАСТАСЕВИЧУ.

(S. Ernst: Quelques lettres de Vénetzianoff).

> «Неуклонно сохраняю я письма моими почтенъ отъ друзей моихъ. ибо на сихъ листкахъ, какъ на радужныхъ крылышкахъ воздушнаго мотылька, свѣтъ золотая пыль жизни нашей». — (Изъ стараго письма).

Въ наше время, время усиленнаго вниманія къ Венеціанову, къ его художественной индивидуальности, дорого каждое напоминаніе, каждый «документъ» простодушной и прекрасной души художника. Къ сожалѣнію, мы еще не имѣемъ труда, гдѣ были бы подведены правдивые итоги жизни и творенія мастера и его школы, неразрывно съ нимъ связанной; мы можемъ только собирать матеріалы, только приготовить путь для грядущаго изслѣдователя. Письма, приведенныя ниже, и являются такимъ подготовительнымъ матеріаломъ, которымъ, можетъ быть, воспользуется тотъ, кто посвятитъ свой трудъ и свое время изученію жизни и творчества А. Г. Венеціанова. Всѣ 19 писемъ, хранящихся въ настоящее время въ Рукописномъ Отдѣленіи Императорской Публичной Библіотеки и публикуемыя нами съ любезнаго разрѣшенія завѣдующаго этимъ отдѣленіемъ И. А. Бычкова, адресованы Василію Григорьевичу Анастасевичу (1775 — 1845), [1] извѣстному библіографу и переводчику. Не представляя ничего выдающагося для характеристики Венеціановскаго творчества, они очень важны и весьма любопытны, какъ безхитростныя, безъ сомнѣнія искреннія, отраженія повседневной жизни, повседневныхъ трудовъ и заботъ, радостей и печалей художника... Просматривая эти записочки, набросанныя быстрымъ почеркомъ на

маленькихъ листкахъ то желтой, то голубой бумаги, чувствуешь какъ то особенно близко и живо личность художника, то занятаго хлопотами о знакомомъ наборщикѣ и «бѣдномъ семействѣ, находящемся въ крайности», то работающаго надъ своими полотнами, то увлекающагося Гоцзаго и «Вечерами на хуторѣ», то устраивающаго свои трудныя денежныя дѣла.

I.

Милостивый Государь и Почтеннѣйшій
Василій Григорьевичъ!

Сердечное мое желаніе было сегодня имѣть удовольствіе провести съ вами время у добраго нашего Григорія Ивановича (Спаскаго); [2] но, — какъ нередко случается, обстоятельства р а з д и р а ю т ъ и не такіе невинные планы, то и сего дня случилось, что я со всей моей семьей долженъ быть уже въ 11 часовъ у Ермаковскаго на 5 верстѣ въ Чесмѣ, [3] — а не на Крестовскомъ острову въ три часа...

— Говорятъ: у Б о г а д н е й м н о г о!

При семъ посылаю вамъ Северные цветы, въ нихъ помѣсчено кое что о Академіи, [4] а въ журналѣ Григоровича есть одно только описаніе Выставки 1824 года. [5]

— Поспешу лично засвидетельствовать вамъ мое почитаніе и ту преданность съ которой имѣю истреннѣйшее удовольствіе на всегда быть

Вашимъ, Милостивый Государь Покорнѣйшимъ Слугою
Алексѣй Венеціановъ.

30 іюля Четвергъ 1831.

II.

Ахъ ежели бы всѣ наши намѣренія выполнялись! — далѣе бы мы были — намѣренъ я былъ видеться съ вами Почтеннѣйшій Василій Григорьевичъ у добраго нашего Григорія Ивановича (Спасскаго); но ни тутъ то было! у насъ обедаетъ! отъѣзжающая завтра родственница наша и соседка С т р о м и л о в а. [6] Ежели у В. И. (Григоровича) дома журналъ (Изящныхъ Искусствъ) есть то на дняхъ же возьму и къ вамъ доставлю всею душою васъ почитающій и покорнѣйшій Слуга

А: Венеціановъ.

17 дек. 1831.

III.

Хотелось мнѣ самому лично быть у васъ Почтеннѣйшій нашъ Василій Григорьевичъ хотелось, — хотелось и — все таки оканчивается тѣмъ что вы предупреждаете меня, а остаюсь съ моимъ хотелось. — Что дѣлать, хлопоты наши, издавна каверзнаютъ и намѣренія и желанія!

Много обяжите мой почтеннѣйшій Ежели пожалуете откушать, по обыкновенію запросто у душевно васъ почитающаго и преданнаго слуги

А: Венеціанова.

PS: въ понедѣльникъ былъ цѣлой вечеръ у В:И: Григ:— не изъ долгу!

(21 янв. 1832)

IV.

Простите мнѣ почтеннѣйшій Василій Григорьевичъ въ задержаніи книгъ вашихъ. — Памяти доброй Матери [7] давно и прочитана и повторена, а Гонзаго [8] скоро кончится въ переводѣ.

Журнала своего В: И: еще не разобралъ, третьяго дня о немъ у него я спрашивалъ, также и о Естампахъ ни какого ответа не получилъ.

Ежели удалось намъ вмѣстѣ у него быть о Масленицѣ! — я васъ уведомлю переговоривъ или переславшись съ нимъ. Душою васъ почитающій и покорнѣйшій Слуга

А. Венеціановъ.

(14 февр. 1832).

V.

Мы обедаемъ! почему и пишу такъ (письмо написано карандашомъ на листѣ простой бумаги): Давича спрашивалъ В: И: (Григоровича, секретаря Академіи Художествъ) о Эстампахъ. Ихъ судьба не могла быть решена потому что оныхъ и подобныхъ вѣщей рѣшается общимъ Собраніемъ (разъ въ мѣсяцъ). По штату такъ. В: И: васъ проситъ скорѣе увѣдомить о цѣнѣ, — скорѣе должно быть завтра, для того что выше писанное собраніе 1-го Марта. [9] А о журналѣ скажу тоже — еще не разобранъ — а свой подарокъ всепокорнѣйше благодарю за попеченіе о библіѣ.

Къ вечеру въ середу уведомитъ меня В. И. о согласіи общемъ взять Эстампы которые ему очень хочется видѣть въ Собраніи Академическомъ.

А. Венеціановъ.

(24 февр. 1832).

VI.

Прошу васъ Покорнѣйше Почтеннѣйшій Василій Григорьевичъ вашего же человѣка послать съ моею записочкой къ В. И. (мой человѣкъ съ детьми идетъ) ответъ ко мнѣ будетъ вамъ ответомъ о дѣйствіи, которымъ хотѣлъ меня извѣстить самъ В: И: Чувствительнѣйше благодарю за попеченія ваши о библіи, а съ ней и о бѣдномъ семѣйствѣ находящемся въ крайности. — Я оканчиваю мою Вакханку [10] чистымъ сердцемъ васъ Почитающій и Покорнѣйшій слуга.

А. Венеціановъ.

(1832, 4 марта)

VII.

Въ то время когда заходилъ я къ Почтеннѣйшему нашему Манферану [11] и не могъ быть имъ принятъ, а прошенъ въ Воскресенье. Я обещалъ быть у него въ воскресенье — то тогда, какъ ближе къ вторнику и могу решительно сказать могуди быть въ 12-мъ часу дома. — Посникова меня въ этотъ день просила быть съ ней въ Эрмитажѣ, я далъ слово, теперь надобно съ ней сладить. Завтра я обедаю дома, не посетители вашего покорнѣйшаго и сердечно васъ почитающаго слугу.

А. Венеціанова.

(10 марта 1832).

VIII.

Жалѣю очень, и очень жалѣю что лишаюсь имѣть удовольствіе васъ сего дня у себя видетъ. Ко мнѣ кое кто обесчали и еще быть; — но жаль, что вы небудете, — мнѣ хотѣлось вамъ лично сообщить свое удовольствіе. — Одинъ изъ моихъ питомцевъ шедшій неукоснительно по дорогѣ моей методы, посылается за границу, [12] буду стараться что бы и другова отправили. — При свиданіи пополнѣе поговорю душой васъ почитающій

и Покорнѣйшій Слуга
А. Венеціановъ.

11 мар. 1832 (былъ у Поповскаго).

IX.

Нельзя ли Вамъ Почтеннѣйшій нашъ Василій Григоріевичъ дня на четыре пожаловать 2-й части Вечера на Хуторѣ? [13] Ето моимъ знакомымъ для прочтенія, которые сами вамъ ея и возвратятъ.

Здоровы ли Вы? — Меня неотвязной старой знакомой Гиморой вводитъ въ періодъ свой, — надобно платить монетою Шерпѣніемъ.

Будьте здоровы!

Душою васъ почитающій и покорнѣйшій слуга
А. Венеціановъ.

(17 августа 1832).

X.

Краевскому [14] не удалось прочесть Вечеровъ на хуторѣ, зная что я ихъ имѣю, проспалъ на короткое время; почему я опять къ вамъ Почтеннѣйшій Василій Григорьевичъ прибегаю съ прозбою ссудить на время сими вечерами какъ меня такъ и Его. — По прочтеніи имъ, съ полны удовольствіемъ обратно къ вамъ доставлю. Здоровы ли вы? — вотъ Холеръ, хотя не шумно, а покалываетъ, — и у меня было завелься, но по старой дружбѣ не загоститься.

Желаю вамъ совершеннаго здоровья, душою васъ почитающій и покорнѣйшій слуга
А. Венеціановъ.

19 сентября 1832.

XI.

Четвергъ 22 сент. дня.

Сего дня приду я къ обеду къ Григорію Ивановичу (Спаскому), не заходя домой и къ Краевскому которому очень хотелось быть у Григорія Ивановича съ нами (и былъ); — я одинъ найду Его квартиру, а Краевскому надобно знать чей домъ на мойкѣ, я забылъ. — Здѣлайте одолженіе почтеннѣйшій Василій Григоріевичъ напишите адресъ для отсылки къ Кр—ну, вчерась было въ Академіи [15] ужо побеседуемъ, — и такъ до удовольствія васъ видетъ почитающему васъ Венеціанову.

1832.

XII.

Вчерась было надѣялся я васъ почтеннѣйшій Василій Григоріевичъ видеть у Григорія Ивановича, а третіяго дня у Николая Васильевича; но ихъ не было дома, тамъ имѣлъ я намѣреніе просить васъ узнать, (а можетъ быть и сказать, ежели вамъ знакомъ ходъ дѣлъ Департамента Министерства Просвещенія) кого просить о определеніи по экзамену на ваканціи (имѣющіяся) въ дальнихъ губерніяхъ молодого художника въ учители? (онъ вамъ предстоитъ) которому покровительствуетъ Г. Дебу бывшій Губернаторъ Уфы. [16]

P. S.: Порядокъ учрежденъ такой, что мѣсто имѣющее надобность, разумѣя Гимназія (ю) представляетъ въ Департаментъ рисунки художника, а Департаментъ оные отсылаетъ въ Академію на утвержденіе, иногда и самъ Департаментъ имѣя людей съ знаніемъ и представя ихъ работы Академіи по удостоеніи оной посылаетъ на ваканціи.

Дело также въ томъ, что бы кого просить Сенатору Дебу о определеніи по экзамену Г. Серебрякова [17] на открывшіеся ваканціи?

Много меня обяжите мой Почтеннѣйшій указавъ сему подателю бывшему ученикомъ у душою и сердцемъ васъ почитающаго покорнѣйшаго слуги

А. Венеціанова.

(29 декабря 1833).

XIII.

Въ прошедшую суботу, когда я виделся съ вами у Геса, [18] то уже былъ боленъ не понимая того, и было поправился; но во вторникъ опять поддѣлъ, и такъ теперь решился сидеть до искорененія головной боли и лому въ костяхъ, почему и лишу себя удовольствія быть съ вами у Почтеннаго Человѣка (Монферанъ).

Душою васъ почитающій и покорнѣйшій слуга

А. Венеціановъ.

(1834. 23 февр.).

XIV.

Милостивый Государь и Почтенѣйшій
Василій Григоріевичъ!

Вы насъ и наше всегдашнее воскресенье забыли вспомнить! — а между тѣмъ податель сего есть мнѣ знакомой наборщикъ, знакомой потому, что я былъ его посаженымъ отцомъ и еще потому, что онъ между своей братею есть отличнѣйшій, онъ имѣетъ претѣсную и сырую квартиришку, а теперь открылась порядочная, то вы мой почтеннѣйшій имѣя по Департаменту знакомыхъ по типографіи, много можете помочь ему, что я приму какъ собственно себѣ, имѣющему къ вамъ душевное уваженіе

Покорнѣйшему Слугѣ
Алексѣю Венеціанову.

3 мая 1834.

P. S.: Хотя и четыре мѣсяца уже прошло послѣ моей эпохіальной болезни: но все както я спотыкаюсь, даже и въ сію минуту держа къ вамъ перо чувствую себя не по старому, а въ сотрясеніи какомъ то до селе не извѣстномъ.

XV.

Ваше расположеніе позволяетъ мнѣ откровенно говорить о моихъ разстроившихся обстоятельствахъ: онѣ подобны теперь вашей Датской собакѣ, съ развицей, что ту тиранятъ двое, а меня четверо, товарищъ и квартира, осень и карманъ, естли не поможете теперь двадцатью пятью рублями, — разорвутъ!

Къ 17 того месяца вы найдете мое жилище уже въ 5 линіи Острова, а меня съ 6-го часу вечера въ натурныхъ класахъ Академіи. — Запираюсь и отдаюсь всего на цѣлую зиму, что бы животворной веснѣ принесть плоды зимнихъ моихъ трудовъ. Етотъ планъ конфирмованъ Геніемъ контрасигнированъ обстоятельствами — окрестите же вы его имѣющему удовольствіе быть

Вашимъ покорнѣйшимъ слугою
А. Венеціанову.

Посылаю путешественника [19] и благодарю. — Этотъ любѣзной авторъ не пишетъ а говоритъ. — Много одолжите естли читая доставите удовольствіе слушать его въ другихъ томахъ.

(Понедѣльникъ посл. 25 р.).

XVI.

Посылая и благодаря васъ за семейственные картины, прошу не ссудите ли меня подобными изображеніями, которыми бы могъ я любоваться во время теперешнихъ вечеровъ — вы одолжите вашего покорнѣйшаго слугу

А. Венеціанова.

XVII.

Я считалъ что съ вами квитъ, видно я не хорошо вслушался, когда вы мнѣ сказали 50. — Неправда! — Вы очень хорошо вслушались и произнесли: Еще?...!... я вамъ повторилъ: да! — теперь я не знаю сколько вамъ добавить. Смешно! и... я жалѣю что съ вами прежде на прямки не изъяснилъ — а я такъ болѣе васъ имѣю право жалѣть и досадовать на себя, что не получа денегъ, отдалъ — на той недели я буду имѣть деньги, пришлю вамъ 50, будучи увѣренъ, что вы возвратите мою работу мнѣ обратно которой я могу служить тѣмъ кои лучше могутъ знать цѣну оной.

А. В.

Да пожалуйста отдайте за раму два рубли.

XVIII.

Какъ я просилъ васъ возвратить мнѣ портреты тогда когда буду имѣть деньги — онѣ у меня готовы, то потрудитесь завтра прислать своего человѣка съ портретами для полученія оныхъ (можете и сегодня вечеромъ) или я буду безпокоить ту даму съ которой списывалъ — потому что я узналъ отъ одного моего знакомаго о ея квартирѣ и имѣни.

Вамъ покорный слуга
А. Венеціановъ. [20]

XIX.

При училищѣ Владимирской церквы учителемъ рисованія и чистописанія бывшій ученикъ Венеціанова Михаила Давыдовъ, жалованія получаетъ 300 въ годъ. — Давыдовъ удостоенъ Академіей Художествъ званія художника, человѣкъ съ хорошими способностями. — Венеціановъ проситъ о перемѣщеніи куда нибудь, гдѣ бы онъ болѣе могъ показать свои способности въ успѣхахъ учениковъ и при томъ съ прибавкою жалованья. [21]

Сергѣй Эрнстъ.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Воспитывался (съ 1786 г.) въ Кіевской Духовной Академіи. Въ 1795 г. поступилъ стражникомъ въ Малороссійскій корпусъ пѣшихъ стрѣлковъ; пользовался расположеніемъ командира Полоцкаго полка кн. П. М. Дашкова, съ помощью котораго докончилъ свое образованіе. Бросивъ строй, перешелъ на гражданскую службу по виленскому учебному округу. Занимался въ коммисіи составленія законовъ. Состоялъ секретаремъ гр. Н. П. Румянцева. Въ концѣ 20-хъ гг. назначенъ цензоромъ. За пропускъ «Конрада Валенрода» Мицкевича въ 1830 г. былъ отрѣшенъ отъ этой должности. Принималъ дѣятельное участіе въ «Росписи россійскимъ книгамъ для чтенія изъ библіотеки В. Плавильщикова» (СПБ. 1820, 1821—1824) и въ «Росписи книгамъ для чтенія изъ библіотеки Алекс. Смирдина» (СПБ. 1828). Перу Анастасевича принадлежатъ слѣдующіе переводы: «Федра» Расина (1805), «Слава прекраснаго пола» поэма Легуве (1808), «Всеобщая Экономія народовъ» гр. Вал. Стройновскаго (1817), «Индія и индѣцы» Бержіера (1819) и т. д. Въ 1811—1812 издавалъ журналъ «Улей» (4 ч.). Бумаги и библіотека Анастасевича послѣ смерти его были проданы съ аукціона, причемъ часть ихъ попала въ Императорскую Публичную Библіотеку (См. Русскій Біографич. Словарь, томъ «Алексинскій — Бестужевъ Рюминъ». СПБ. 1900, стр. 100 — 102).

2. Слова и числа, помѣщенныя въ скобкахъ, нерѣдко такъ удачно помогающія ориентироваться въ этой связкѣ писемъ, поставлены самимъ Анастасевичемъ.

библіографская натура котораго такъ ярко сказалась въ этой мелочи; кромѣ того иногда на поляхъ писемъ можно найти конспекты отвѣтовъ Анастасевича, но, къ сожалѣнію, набросанныя такимъ капризнымъ почеркомъ, что разобрать ихъ (къ тому же и чернила во многихъ мѣстахъ слишкомъ расплылись) не представляется возможнымъ. «Спасскій, Григорій Ивановичъ, оберъ-бергауптманъ, извѣстный историкъ и археологъ Сибири, дѣйствительный членъ Императорскаго Русскаго Географическаго Общества, Императорскаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ, членъ-корреспондентъ Археолого-Нумизматическаго Общества, членъ Петербургскаго Общества любителей наукъ, словесности и художествъ, а также многихъ другихъ ученыхъ и литературныхъ обществъ, происходилъ изъ духовнаго званія, обучался въ Московскомъ Университетѣ, хотя по окончательному образованію и былъ горнымъ инженеромъ». Занималъ (съ 1799 г.) самыя разнобразныя должности въ Москвѣ и въ Сибири. Въ 1817 г. пріѣхалъ въ Петербургъ и опредѣленъ въ горную Экспедицію Кабинета Его Величества. Въ это же время началась и литературно-ученая дѣятельность Спасскаго, преимущественно направленная на изученіе Сибири; между прочимъ, онъ издавалъ два цѣнныхъ по опубликованнымъ матеріаламъ и донынѣ журнала: «Сибирскій Вѣстникъ» и «Азіатскій Вѣстникъ». Въ 1838 г. Спасскій вышелъ въ отставку. Скончался въ 1864 г. (См. «Русскій Біографическій Словарь», томъ «Смѣловскій — Суворина.» СПБ. 1909, стр. 177 — 179).

3. Дворецъ подъ Петроградомъ, построенный Екатериной II — подробн. о немъ: «Старые Годы» 1907 г., іюль — сент. стр. 471 — 475 — ст. С. Пройницкаго.

4. Въ альманахъ «Сѣверные Цвѣты» на 1826 и 1827 гг. помѣщена статья В... (Григоровича) «О состояніи Художествъ въ Россіи», содержащая много указаній на Императорскую Академію Художествъ.

5. «Журналъ Изящныхъ Искусствъ» 1823 — 1825 гг., ч. I (6 кн.) и ч. II (3 кн.). Названная Венеціановымъ статья «О выставкѣ произведеній въ Императорской Академіи Художествъ» находится во второй части, кн. I, стр. 40. Василій Ивановичъ Григоровичъ, упоминаемый и ниже, родился въ 1787 г. въ семьѣ помѣщика Полтавской губерніи. Получилъ образованіе въ Кіевской Духовной Академіи, которую окончилъ въ 1803 г. «студентомъ Философіи». До 1812 г. служилъ въ Полтавской Губернской конторѣ и «Малороссійскомъ Почтъ-амтѣ», а съ 1812 г. въ «Особенной Канцеляріи Министерства Полиціи»; очень успѣшно шелъ по службѣ: не разъ получалъ Высочайшіе подарки и повышенія. Будучи истиннымъ поклонникомъ искусства, предпринялъ въ 1823 — 25 г. изданіе «Журнала Изящныхъ Искусствъ». Въ 1829 г. былъ назначенъ конференцъ-секретаремъ Императорской Академіи Художествъ. Дальнѣйшая его дѣятельность протекала уже цѣликомъ въ стѣнахъ Академіи Художествъ, гдѣ онъ вмѣстѣ съ А. Н. Оленинымъ и гр. Ѳ. П. Толстымъ являлся своего рода столпомъ, хранителемъ традиціи нашей старой Академіи. Много писалъ по вопросамъ искусства. Читалъ ученикамъ Академіи теорію изящнаго. Скончался въ 1863 г. (см. «Русскій Библіофилъ» 1914, кн. 3, стр. 5 — 26).

6. Въ собраніи бар. Н. Е. Врангеля, въ Птг. находится пастельный портретъ Елисаветы Алексѣевны Балкашиной, урожд. Стромиловой, работы Венеціанова. Воспроизведенъ въ книгѣ бар. Н. Н. Врангеля: «А. Г. Венеціановъ въ частныхъ собраніяхъ», изд. Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины. 1911 г.

7. «Память доброй матери или послѣдніе совѣты дочери своей. Соч. Г-жи Шаньской. Съ 4-го изданія перевела Е. М.» СПБ. 1827.

8. Извѣстны слѣдующія книги, принадлежащія перу знаменитаго декоратора: Gonzaga (P) «Idée d'un théatre pour être bâti dans le jardin du château St. Michel». Rome. 1803. Gonzague P. G. «Information à mon chef en éclaircissement convenable du décorateur theatral P. G. G. sur l'exercice de sa profession». St. Pétersbourg. 1807. Gonzague. «La musique des yeux» St. Pétersbourg. 1807. Gonzague «Opinion du Décorateur Théatral Gonzague sur l'économie des spectacles». St. Pétersbourg. 1815. Gonzago, Pierre Goth. «Remarques sur la constructions des théatres». St. Pétersbourg. 1817.

9. Въ «Матеріалахъ для истор. Импер. Акад. Худ.», П. Н. Петрова СПБ. 1864 — 1866, не имѣется никакихъ указаній на покупку отъ Г. И. Спасскаго эстамповъ для коллекціи Императ. Академіи Художествъ.

10. Въ 1838 г. на художественной лотереѣ были разыграны два полотна А. Г. Венеціанова: «Лежащая вакханка» и «Вакханка съ фруктами на головѣ» (см. «Золотое Руно» 1907, кн. 7 — 9, стр. 37 — ст. Александра Успенскаго «А. Г. Венеціановъ». Можетъ быть, упоминаемую Венеціановымъ «Вакханку» возможно поставить въ какую нибудь связь съ «Балериной» изъ собранія М. П. Фабриціуса въ ПИГ. (воспроизведена въ «Золотомъ Руномъ» 1907, кн. 7 — 9 и въ книгѣ бар. Н. Н. Врангеля: «А. Г. Венеціановъ въ частныхъ собраніяхъ» «Купальщицей» изъ собранія † И. В. Деларова въ ПИГ. (воспроизв. въ «Аполлонѣ» 1911, кн. V) и «Купальщицами» 1829 г., нах. въ Русскомъ Музеѣ Императора Александра III (воспроизв. въ «Золотомъ Руномъ» 1907, кн. 7 — 9).

11. Извѣстный архитекторъ Auguste Ricard dit de-Monferrand, строитель, Исаакіевскаго собора, Александровской колонны, зданія Военнаго Министерства, дачи Зиновьевыхъ на Невѣ и т. д. Родился во Франціи, въ 1786 г. Въ 1813 г. служилъ въ Наполеоновской гвардіи. Въ 1816 г. пріѣхалъ въ Петроградъ. Въ 1817 году получилъ постройку Исаакіевскаго собора, затянувшуюся на нѣсколько десятковъ лѣтъ. Собиратель художественныхъ рѣдкостей. Скончался 1858 г. (см. «Историческая выставка архитектуры» СПБ. 1911 (альбомы), стр. 59, 60, 304, 305; И. Грабарь. «Исторія Русскаго Искусства». Т. III — Исторія Архитектуры, ст. 573 —578).

12. Должно быть, Алексѣй Васильевичъ Шыраповъ (1808 — 1859), который еще въ 1830 г. получилъ 1-ую золотую медаль и, слѣдовательно, право на пенсіонерство, но вслѣдствіе различныхъ житейскихъ обстоятельствъ не воспользовался имъ. Въ концѣ 1836 г. онъ подалъ прошеніе объ отправкѣ его въ чужіе края, Совѣтъ удовлетворилъ его справедливую просьбу. Но, все же, въ Римъ онъ пріѣхалъ почему то только въ 1839 г. Въ началѣ же марта 1832 г., которымъ датируется и письмо, Венеціановъ выхлопоталъ ему «званіе свободнаго (некласснаго) Художника, въ правомъ обучать въ гимназіяхъ и уѣздныхъ училищахъ рисовальному искусству» (см. «Матеріалы» П. Н. Петрова, ч. II, стр. 275, 351, 392).

13. Н. В. Гоголь, «Вечера на хуторѣ близь Диканьки. Повѣсти, изданныя пасичникомъ Рудымъ Панькомъ». 2 ч. СПБ. 1831 — 1832 (1-ое изданіе).

14. Можетъ быть, Андрей Александровичъ Краевскій, извѣстный журналистъ, издатель «Отечественныхъ Записокъ» и «Голоса», родился въ 1810 г. Въ 1828 г. окончилъ Московскій университетъ по философскому (историк.-филол.) факультету. Въ 1831 г. пріѣхалъ въ Петербургъ, былъ причисленъ къ Департаменту Министерства Народнаго Просвѣщенія. Къ этому же времени относится и начало литературной дѣятельности Краевскаго. Въ 1838 г. онъ пріобрѣлъ отъ П. Свиньина «Отечественныя Записки», вскорѣ занявшія очень видное мѣсто среди русскихъ журналовъ. Въ 1852 г. взялъ въ аренду и тоже очень успѣшно «СПБ. Вѣдомости». По окончаніи аренды, въ 1863 сталъ издавать «Голосъ». Съ 1870 г. видный гласный Городской Петербургской Думы. Дѣятельный членъ многихъ самыхъ разнообразныхъ обществъ (см. «Русскій біографическій словарь», томъ «Кнаппе — Кюхельбекеръ». СПБ. 1903, стр. 400—404).

15. 20 сент. 1832 г. былъ «большой день» въ Академіи: А. И. Дмитріевъ-Мамоновъ, Л. П. Киль, П. И. Шамбо, В. П. Панаевъ, бар. А. Икскуль, А. Н. Муравьевъ, англійскій граверъ Пей и А. И. Крутовъ были избраны въ почетные вольные общники; В. К. Шебуевъ былъ удостоенъ званіемъ Ректора, а А. Е. Егоровъ — званіемъ Заслуженнаго Профессора. А. П. Брюлловъ былъ избранъ профессоромъ 2-ой степени. Назначенные Черпецовъ, Рисъ и Беггровъ были возведены въ Академики и т. д. Между прочимъ, ученикъ А. Г. Венеціанова Л. С. Плаховъ (1811 — 1881) былъ удостоенъ второй серебряной медали за «Велизарія» — см. «Матеріалы» П. Н. Петрова, ч. 2, стр. 288 — 291.

16. Дебу, Іосифъ Іосифовичъ, родился въ Ливорно 19 дек. 1774 г. Въ 1781 г. пріѣхалъ вмѣстѣ съ отцомъ въ Петербургъ. Образованіе получилъ въ Императорскомъ Шляхетномъ кадетскомъ корпусѣ. Въ 1793 г. вступилъ на военную службу. Въ 1826, по болѣзни, ее оставилъ; въ слѣдующемъ году былъ назначенъ Оренбургскимъ гражданскимъ губернаторомъ. Въ 1829 г., когда въ управляемомъ имъ краѣ свирѣпствовала холера, онъ прославился удачной борьбой съ ней; жители Уфы подпесли ему за это благодарственный адресъ. Въ 1832 г. Дебу былъ назна-

чемъ сенаторомъ. Скончался 10 апр. 1842 г., въ Москвѣ. (См. «Русскій біографическій словарь», томъ Дабеловъ—Дядьковскій. СПБ. 1905, стр. 151 — 152).

17. Въ спискахъ учениковъ А. Г. Венеціанова, помѣщенныхъ въ статьяхъ А. Мокрицкаго («Отечественныя Записки», 1857, кн. II, стр. 81—102) и П. Н. Петрова («Русская Старина» 1878, т. XXIII, стр. 256 — 280, 457 — 476) этой фамиліи мы не находимъ. Въ «Матеріалахъ» П. Н. Петрова упоминаются нѣсколько Серебряковыхъ, но есть ли среди нихъ ученикъ Венеціанова — сказать трудно.

18. Можетъ быть, отецъ извѣстнаго химика Германа Генриха Гесса (1802 — 1850), «живописецъ, посвятившій себя педагогической дѣятельности въ Россіи» (см. «Энциклопедическій словарь» т. VIII-а. Изд. Брокгауза и Ефрона. СПБ. 1893, стр. 583), а можетъ быть, Густавъ Густавовичъ Гессъ де Кальве (род. въ 1784), выходецъ изъ Венгріи, помѣщикъ Харьковской губерніи, музыкантъ, ученикъ Моцарта, докторъ философіи Харьковскаго университета, авторъ «Опыта историческаго изслѣдованія объ образованіи человѣческихъ способностей, въ особенности по части минералогіи» («Пруды Вольнаго Общества любителей русской словесности» СПБ. 1819, ч. X), «Теорія музыки или разсужденія о семъ искусствѣ...» (перев. Гоморскимъ, Харьковъ. 1818. 2 части) и др. работъ. (см. Проф. Д. И. Багалѣй. «Опытъ исторіи Харьковскаго Университета», тт. I и II. 1893 — 1904, т. I, стр. 587, 605, 613, 615, 616, 682, 683, 751, 827, 891, 1027; т. II, стр. 328, 329, 727, 754, 756; «Новый Энциклопедическій словарь», Изд. Брокг. и Ефрона, т. 13, стр. 370; С. А. Венгеровъ. «Источники словаря русскихъ писателей» 1900 г. т. I, стр. 754.

19. Должно быть «Письма русскаго путешественника» Н. М. Карамзина. М. 1797 — 1801, 6 частей.

20. Къ сожалѣнію, неизвѣстны ни портреты, упомпнаемые Венеціановымъ, ни подробности настоящей размолвки, могущія освѣтить эти два письма.

21. Въ спискахъ учениковъ А. Г. Венеціанова Михайло Давыдовъ не значится (см. примѣч. 18); въ «Матеріалахъ» П. Н. Петрова тоже не упомпнается.

Библіотека

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМЪ XVIII ВѢКА И ХУДОЖНИКЪ БОКЭ.

(W. Wsewolodsky-Gerngross: Le costume de théâtre au XVIII-e siècle et le dessinateur Boquet).

Бонасси въ предисловіи къ изданію своей пьесы «L'homme à bonnes fortunes» такъ охарактеризовалъ вѣкъ Людовика XIV: «Людовикъ XIV возсоздалъ блескъ временъ императоровъ, разукрасивъ его, для большей радостности, миѳологіей, магіей и конными ристалищами. Вотъ откуда ведутъ свое начало эти театральныя празднества, въ которыхъ представленія трагедій и оперъ были только однимъ изъ актовъ, гдѣ царила фантазія, то есть жизнь идеальная, какой-то хмѣльной маскарадъ обыденной жизни, которую старались позабыть».

Такая характеристика цѣликомъ распространяется и на все протяженіе XVIII вѣка вплоть до того момента, когда Великая Революція заставила и актеровъ и замаскированныхъ зрителей опомниться и навсегда вернуться къ міру дѣйствительности.

Но если дѣйствительность была театрально праздничка, то что же сказать о самомъ театральномъ празднествѣ, о сценѣ, актерахъ, ихъ игрѣ, ихъ декламаціи, о декораціяхъ, костюмахъ и машинахъ?! Законодатель вкусовъ, теоретикъ современнаго искусства, Буало предписывалъ, съ одной стороны, подражать природѣ и ея правдѣ, а съ другой — изучать Версаль. — И послушно, этими двумя діаметрально противоположными путями, шло все искусство, въ частности искусство сцены, и Андромеда, Прозерпина и Одиссей преломлялись въ призмѣ французской психологіи и, одѣваясь въ придворный французскій костюмъ, ввиду ихъ миѳологичности фантастически разукрашенный, появлялись на сцену понятные, близкіе, почти родственные восхищеннымъ зрителямъ.

Пышность театральнаго костюма въ частности началась съ того, что короли и вельможи стали дарить актрисамъ и актерамъ свои носильныя платья; актеры стали ими пользоваться для сцены, слегка пріукрашая въ духѣ играемой піесы и соотвѣтственно данной роли. Пыш-

ность театральнаго костюма ярко прогрессировала отъ комедіи, гдѣ выводились простонародье и обыденная жизнь, къ трагедіи, оперѣ и балету, гдѣ фигурировали, соотвѣтственно требованіямъ классическихъ поэтическихъ правилъ, боги, полубоги, герои и цари.

О театральномъ костюмѣ этого времени записалъ въ своемъ журналѣ «Spectator» Аддиссонъ: «Во Франціи всѣ актеры страшные франты. Пастухи у нихъ всѣ въ шитьѣ и искуснѣе нашихъ танцмейстеровъ. Я видѣлъ двѣ рѣки въ красныхъ чулкахъ, а у Алфея на головѣ вмѣсто тростника свѣтлый парикъ съ цвѣточками и плюмажъ за ухомъ... Послѣдняя опера, которую я видѣлъ у этой веселой націи, — это Похищеніе Прозерпины; въ ней Плутонъ, чтобы быть миловиднѣе, одѣвается à la française, а Аскалафъ слѣдуетъ за нимъ въ качествѣ лакея». Вольтеръ въ «Temple du Goût» называлъ героевъ Расина «французскими куртизанами». Греки и римляне выходили на сцену въ огромномъ французскомъ парикѣ и въ шлемѣ, украшенномъ перьями, а костюмъ ихъ состоялъ: изъ матерчатой кирассы въ обтяжку, доходившей до бедеръ, изъ-подъ которой шелъ рядъ спускавшихся полосъ, образовывавшій юбочку на подобіе албанскаго костюма; на якобы голыхъ ногахъ были шнурованные сапоги; рукава шли до локтей, и изъ-подъ нихъ падали кружева. Шлемы дѣлались изъ картона, а кираса изъ серебряной или золотой матеріи. Женскій костюмъ состоялъ изъ юбки, сдѣланной изъ золотой или серебряной матеріи, украшенной нѣсколькими рядами серебряныхъ или золотыхъ кружевъ, и вышитаго корсажа въ талію; юбокъ, обыкновенно, бывало нѣсколько, и одна словно старалась перещеголять другую; оканчивалось платье трэномъ; и все это блестѣло, сверкало и было украшено вышивкой, кружевами, бантами, золотомъ, серебромъ и драгоцѣнными камнями.

Законодательницами театральнаго женскаго костюма были современныя портнихи, чуждыя, конечно, вопросовъ искусства, исторіи и этнографіи, но умѣвшія льстить моменту и модѣ. Актрисы и актеры кокетничали во всю.

Однако, театральный костюмъ опредѣлялся не только этими условіями. При драматическомъ и оперномъ театрахъ были особые художники-костюмеры; они иллюстрировали спектакли и костюмы дѣлались уже по ихъ рисункамъ. Лебрёнъ и костюмъ, въ который онъ нарядилъ своего Александра Великаго, создали въ этомъ отношеніи эпоху. Но Лебрёнъ не имѣлъ прямого отношенія къ театру. На этомъ поприщѣ подвизались другіе. Въ началѣ XVII вѣка театральные костюмы рисуетъ Рабель, за нимъ слѣдуетъ Жиссэ. [1] Перу послѣдняго принадлежатъ рисунки костюмовъ персовъ, американцевъ и другихъ экзотическихъ народовъ, фигурировавшихъ въ каруселяхъ перваго времени царствованія Людовика XIV, а также рисунки костюмовъ для спектаклей. Послѣ смерти Жиссэ его мѣсто занялъ знаменитый художникъ-декораторъ Жанъ Берэнъ. [2] Берэнъ былъ весь подъ вліяніемъ Лебрёна и, подобно послѣднему, характеризуетъ эпоху въ отношеніи декоративной живописи и театральнаго костюма. Первые по времени его рисунки театральныхъ костюмовъ сравнительно просты: боги и богини, цари и царицы, пастухи и пастушки и т. д. у него всегда аллегоричны, т. е. въ своемъ костюмѣ

Бокэ: Заставка — рисунокъ тушью. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, II).
Boquet: Dessin, en tête d'un manuscrit de Noverre. (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Г. де Сентъ-Обэнъ: Представленіе „Армиды" въ Парижской Операѣ въ 1747 г. Акварель.
(Императорскій Эрмитажъ).

G. de Saint-Aubin: „Armide dans l'ancienne salle de l'Opera. 1747".
(Ermitage Impérial).

всегда имѣютъ эмблемы, аттрибуты, оружіе. тритоны покрыты раковинами, въ рукахъ у Нептуна трезубецъ и т. п.; но при этомъ на головѣ всегда огромный снопъ пышныхъ перьевъ. Со временемъ, однако, легкость рисунка исчезаетъ и уступаетъ чрезвычайной пышности и декоративности. [3]

Останавливаясь, затѣмъ, на первой половинѣ XVIII в. мы видимъ, что она представляетъ собою эпоху переходную. Одни актеры, увлекаясь наслѣдіемъ XVII в., идутъ еще дальше въ направленіи пышности костюма, другіе — стремятся къ простотѣ. Но эти усилія одиноки и безплодны: безпечность публики, инертность лицъ, стоящихъ во главѣ театровъ, и слѣпая оппозиція большинства актеровъ убиваютъ благія стремленія.

Первой реформаторшей является оперная актриса Моцэнъ, которая въ 1703 г., — вопреки установившемуся обычаю выходить на сцену съ чѣмъ нибудь въ рукахъ: носовымъ платкомъ, вѣеромъ, жезломъ и т. п. — вышла на сцену съ пустыми руками. Въ томъ же году актриса Данкуръ въ комедіи «Adrienne» вышла на сцену въ простомъ длинномъ открытомъ платьѣ. Однако, наряду съ этими попытками, знаменитая въ свое время актриса Адріенна Лекуврёръ въ 1727 г., изображая трагическую героиню, надѣла вмѣсто употреблявшагося обычно городского платья — придворное, еще болѣе блестящее, еще болѣе разукрашенное и очень трудноносимое благодаря огромнымъ панье. Съ этого момента трагическія актрисы стали выходить на сцену всегда въ придворныхъ платьяхъ, въ большихъ вошедшихъ въ моду панье съ массою бездѣлушекъ въ видѣ ленточекъ, бантиковъ, вышивокъ, кружевъ и драгоцѣнныхъ отдѣлокъ. Герои древности, героини, боги и богини стали появляться въ пудреныхъ парикахъ, съ огромнымъ плюмажемъ, перевитымъ драгоцѣнными камнями. Греки носили шлемы, а римляне — модныя въ то время маленькія шапочки, и каждый разъ при этомъ плюмажъ удваивалъ ростъ актера. На рукахъ у всѣхъ были бѣлыя съ золотыми полосками перчатки. Кребильонъ, очевидецъ этихъ костюмовъ, записалъ въ «Lettre sur les spectacles»: «Роли крестьянокъ всегда играли въ большихъ панье и казалось бы непристойнымъ появиться на сцену въ иномъ видѣ. Что же самое у героевъ. Какой нибудь греческій или римскій полководецъ, возвращаясь съ побѣды, выходилъ на сцену въ панье, сдѣланномъ съ величайшимъ въ мірѣ искусствомъ, причемъ минувшій бой не оставилъ на немъ ни малѣйшей складочки. Ничего не было комичнѣе трагическаго костюма. Вмѣсто прекрасныхъ античныхъ шлемовъ, наши актеры, изображая ихъ, надѣвали шляпы à trois cornes, которыя мы носимъ въ жизни. Правда, чтобы казаться необыкновеннѣе, они присоединяли къ нимъ перья такой высоты, что гасили люстры, освѣщавшія театръ или выкалывали глаза своимъ партнершамъ, дѣлая передъ ними реверансъ. На нихъ были наши парики, бѣлыя перчатки, наши панталоны и подвязки».

По поводу пудреныхъ париковъ и длинныхъ трэновъ интересно замѣтить, что, когда актеръ метался по сценѣ или танцовалъ въ пудреномъ парикѣ, вокругъ него стояло сплошное облако осыпавшейся пудры; и стоило ему уйти за кулисы, какъ онъ попадалъ въ руки двухъ-трехъ парикмахеровъ и портныхъ: первые пудрили парикъ снова, вто-

рые – чистили костюмъ. Что же касается длинныхъ трэновъ, то за актрисой на сценѣ всегда находился спеціальный мальчикъ, на обязанности котораго было поправлять его при движеніяхъ актрисы, независимо отъ того, гдѣ и при какихъ условіяхъ велась сцена. По словамъ очевидцевъ, зрѣлище было настолько комично, что даже въ наиболѣе трагическихъ мѣстахъ спектакля публика нерѣдко смѣялась при видѣ несчастныхъ пажей, въ поту метавшихся за метавшейся актрисой.

Такой костюмъ утверждался традиціей, вкусами актеровъ, портныхъ и портнихъ, духомъ времени и театра, а кромѣ того и законодателями художественныхъ вкусовъ, какимъ былъ, напримѣръ, аббатъ Дюбо. Въ своихъ «Réfléxions critiques sur la poésie et sur la peinture» 1719 г. онъ писалъ (I. 441): «Содержаніе драматическаго произведенія всегда чудесно; поэтому то костюмъ бываетъ, обыкновенно, фантастиченъ и комбинируется изъ элементовъ античнаго, изъ условій благородства его характера и славы французскаго народа; поэтому же въ трагедіи костюмы богаты и великолѣпны, насколько это допускаетъ фантазія».

Что же касается художниковъ, вѣдавшихъ театральный костюмъ, то вслѣдъ за Берэномъ мы видимъ его сына Жана Берэна, а затѣмъ нѣкоего Мартэна, о которомъ не сохранилось никакихъ біографическихъ данныхъ, но отъ котораго до насъ дошелъ цѣлый альбомъ театральныхъ костюмовъ, сдѣланныхъ около 1730 года.

Вслѣдъ за Мартэномъ придворный и оперный театры переходятъ въ вѣдѣніе знаменитаго Бушэ. Какъ Лебрёнъ и Берэнъ характеризуютъ эпоху Людовика XIV, такъ Бушэ, Ватто, Фрагонаръ, и пр. характеризуютъ эпоху Людовика XV. Интересно, при этомъ, что большинство этихъ художниковъ соприкасается съ театромъ, если не служитъ при немъ непосредственно. [4]

Середина XVIII вѣка характеризуется новымъ взлетомъ мысли, созданнымъ такъ называемыми энциклопедистами, и слѣдующимъ за нимъ направленіемъ въ искусствѣ, называемымъ романтизмомъ. Философія поднимаетъ значеніе личности, наука устремляется къ изученію человѣка и природы и интересъ общества, до той поры сосредоточенный на Версалѣ, постепенно устремляется къ буржуазіи и правдѣ жизни. Въ результатѣ Великая французская революція. Театръ, какъ отраженіе жизни въ ея внутреннемъ и внѣшнемъ смыслѣ, также испытываетъ свою революцію. Что же касается театральнаго костюма, то, наряду съ общимъ успокоеніемъ линій орнамента и рисунка носильнаго платья, наряду съ постепеннымъ переходомъ къ строгимъ линіямъ Людовика XVI, Директоріи и Имперіи, упрощается и онъ. Реакція, однако, была вызвана

отдѣльными выступленіями, и была проведена въ жизнь въ два пріема, отстоящихъ другъ отъ друга почти на полъ вѣка: первый относится къ серединѣ, второй къ концу XVIII столѣтія.

Принципы натурализма и простоты жили на сценѣ еще со времени Мольера, но до середины XVIII в. комедія была въ театрѣ на второмъ планѣ и потому эти принципы были въ пренебреженіи. Однако, вслѣдъ за поворотомъ мысли философской, и художественная мысль остановилась на забытыхъ принципахъ.

Первымъ заговорилъ противъ костюма Ремонъ де Сентъ Альбинъ въ 1747 г. въ своемъ сочиненіи «Le comédien»: «Хорошо бы, еслибы актеры, особенно играющіе главныя трагическія роли, заботились о правдоподобіи, появляясь на сцену послѣ происшествій, которыя должны были бы привести въ безпорядокъ ихъ обликъ. Я не хочу больше видѣть Ореста при выходѣ изъ храма, гдѣ онъ въ угоду Герміонѣ убилъ Пирра, въ парикѣ, артистически завитомъ и напудренномъ. Помню, какъ актриса, прекрасно игравшая сцену признанія Одиссея Пенелопой, въ V актѣ Дидоны, во время премьеры, появилась съ растрепанными волосами и вообще такъ, словно она только что сорвалась съ постели. Она перестала это дѣлать въ послѣдующіе спектакли: повидимому, ей это посовѣтовали какіе нибудь присяжные знатоки. Но моему, пусть дружитъ она съ ними сколько угодно, но пусть не слѣдуетъ ихъ мнѣнію. Актеры, какъ и художники, должны выдерживать то, что называется костюмомъ. Александръ и Цезарь въ шляпахъ шокируютъ одинаково какъ на сценѣ, такъ и на картинѣ».

За нимъ Мармонтель, перу котораго принадлежитъ глава о декораціяхъ въ «Энциклопедіи» 1754 года говоритъ: «Часть декораціи, находящаяся въ рукахъ актеровъ — это костюмъ. Но здѣсь мы имѣемъ дѣло съ обычаемъ, съ которымъ трудно согласиться, и который трудно изгнать»; и иллюстрируя далѣе моду одѣваться à la française, онъ спрашиваетъ: «Но кто долженъ переноситься въ другую эпоху: зрители или спектакль? Вотъ вопросъ, который долженъ задать себѣ всякій передъ тѣмъ, какъ исполнять роль, и тогда мы больше не увидимъ Цезаря или Одиссея въ пудреномъ парикѣ».

Въ 1767 г. Дора въ своей дидактической поэмѣ «La déclamation théâtrale» писалъ: «Если вы хотите очаровать насъ удачной ложью — возьмите строгій костюмъ. Внѣ его сцена, лишенная иллюзіи, вызываетъ въ насъ досаду и оскорбляетъ наше зрѣніе. Мнѣ смѣшна актриса, недостойная своего искусства, которая не подчиняется этому и одѣвается какъ попало, которая по своему гордому невѣжеству смѣетъ наряжать въ робронъ строгость римскихъ линій, которая, чтобы играть Идамею, совѣтуется съ Мери (самая модная въ то время портниха), заботясь лишь о бездушной роскоши и т. д.».

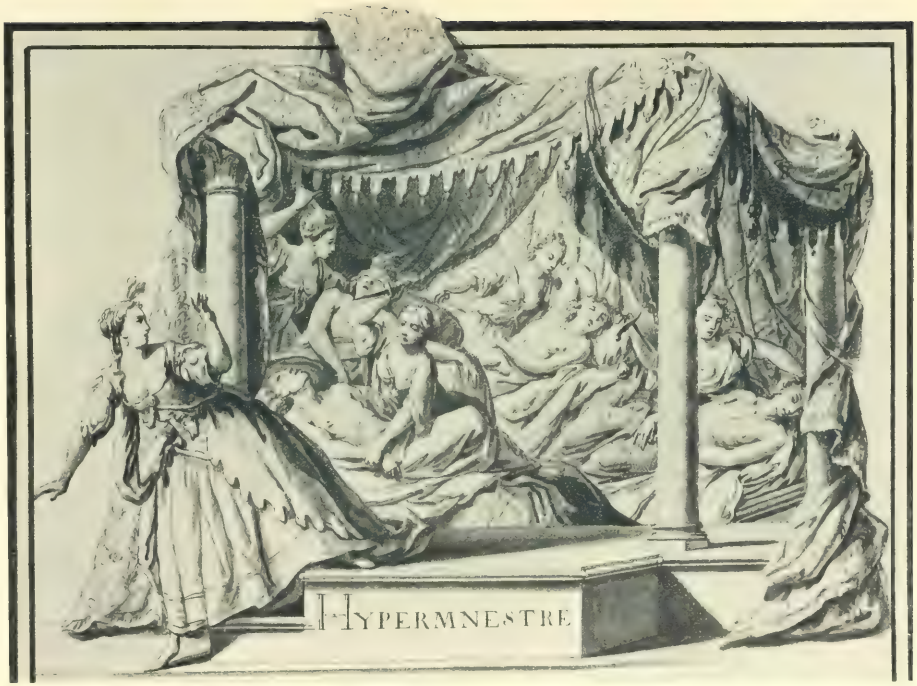
Противъ театральнаго костюма возставали Вольтеръ, Дидро, Гриммъ и многіе, многіе другіе. Близость такихъ лицъ, какъ Вольтеръ и Мармонтель, къ театру сдѣлала, наконецъ, свое дѣло и съ середины XVIII вѣка начинается реакція противъ прежняго костюма. Реформа стала проводиться въ жизнь актерами и почти одновременно во всѣхъ театрахъ. Первая попытка принадлежитъ г-жѣ Салле. Еще въ 1734 г. она пы-

талась замѣнить панье легкимъ газовымъ платьемъ. Потерпѣвъ неудачу въ Парижѣ, она выступила въ Лондонѣ, гдѣ ея костюмъ былъ принятъ съ восторгомъ въ представленіи балета «Пигмаліонъ». Въ операхъ такъ же неудачно начала реформу г-жа Сентъ-Губерти, сдѣлавшая себѣ греческій костюмъ по ватиканскимъ барельефамъ; но ея бѣлая туника, голыя ноги и распущенные волосы вызвали въ обществѣ скандалъ и попытка не удалась.

Въ италіанскомъ театрѣ крестьянскій костюмъ реформировала чета Фаваръ. Наконецъ, въ трагедіи честь реформы принадлежитъ Лекэну и Клэронъ. Свой планъ они выполнили 20 августа 1755 г. при представленіи піесы Вольтера «L'Orphelin de la Chine». Костюмъ китаянки у Клэронъ и Чингизъ Хана у Лекэна вызвали огромные толки и, хотя съ современной намъ точки зрѣнія, они все еще чрезвычайно фантастичны и невѣрны, однако для того времени были новшествомъ, были событіемъ. Китайцы, хотя и фантастическіе, китайцы настолько, насколько ихъ понимали Бушэ и Лепренсъ, но все же въ глазахъ зрителей настоящіе китайцы, потому что во всякомъ другомъ случаѣ это были бы пудреные маркиза и герцогъ. По поводу костюма Клэронъ писала въ своихъ мемуарахъ такъ: «Я требую отъ актрисы самаго внимательнаго отношенія къ нему: онъ сильно содѣйствуетъ иллюзіямъ зрителя и актеру легче найти вѣрный тонъ; однако, точнымъ костюмомъ пользоваться нельзя: онъ былъ бы непристоенъ и бѣденъ. Античный костюмъ слишкомъ обнажаетъ и облегаетъ формы, что допустимо лишь на статуяхъ и картинахъ. Но, дополняя ихъ, надо сохранить покрой, рисунокъ и по возможности черты эпохи и страны. Особенно надо избѣгать современной моды. Прическа à la française своей диковинностью нарушаетъ пропорціи, искажаетъ выраженіе лица, лишаетъ шею движенія и придаетъ фигурѣ выраженіе шалое, придавленное, неповоротливое, некрасивое; въ костюмѣ надо считаться съ возрастомъ, положеніемъ и переживаніями изображаемаго лица». Какъ извѣстно, однако, Клэронъ и Лекэнъ въ то же время съ восторгомъ наряжались по старому. [5]

Но за реформу театральнаго спектакля въ смыслѣ зрѣлища сражались, въ сущности, не они. Переломъ художественной мысли выдвинула личность, которая, будучи съ одной стороны одарена яркимъ талантомъ, большимъ художественнымъ чутьемъ, глубокимъ пониманіемъ искусства и солидными знаніями, съ другой стороны была тѣснѣйшимъ образомъ соединена съ театральной жизнью; —это былъ балетмейстеръ Жанъ-Жоржъ Новерръ (1727 — 1810).

Ученикъ знаменитаго танцовщика Дюпрэ, Новерръ до своего выступленія въ качествѣ балетмейстера и реформатора въ Парижѣ, былъ директоромъ танцовальной школы въ Штутгартѣ и уже пріобрѣлъ себѣ громкое имя въ Берлинѣ, куда его вызывалъ Фридрихъ II для организаціи балета при Италіанской оперѣ, въ Лондонѣ, куда его пригласилъ для сотрудничества Гаррикъ, въ Ліонѣ, Миланѣ, Вѣнѣ и т. д. Знамена-



Бокэ: Заставка — рисунокъ тушью.
(Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, III).

Boquet: Dessin, en tete d'un manuscrit de Noverre.
(Academie Imperiale des Beaux-Arts).

Боке: Костюмъ „Венгерскаго барабанщика". (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, IX, 97).
Boquet: Dessin „pour le camp, ballet Hongrois". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Боке: Костюмъ китаянки. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre. X, 88).
Boquet: Un dessin du recueil „Costumes différents". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Бокэ: Заставка — рисунокъ тушью. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, II).
Boquet: Dessin, en tête d'un manuscrit de Noverre. (Académie Impériale des Beaux-Arts).

тельно то, что къ реформѣ балета онъ подходилъ съ общехудожественной точки зрѣнія, почему его принципы равно касались всѣхъ родовъ сценическаго искусства; знаменательно также то, что своей реформаторской дѣятельности онъ предпослалъ знаменитое теоретическое сочиненіе «Lettres sur la danse et sur les ballets». Это сочиненіе имѣетъ нѣсколько редакцій. Оно издавалось въ 1760 г. въ Лионѣ и Штутгартѣ, затѣмъ Новеррѣ печаталъ его отрывками въ «Mercure de France», потомъ оно было издано въ 1767 г. въ Вѣнѣ съ посвященіемъ герцогу Карлу Вюртембергскому, въ 1783 г. въ Лондонѣ, въ 1803 г. въ Петербургѣ — съ посвященіемъ Императору Александру I — и въ 1807 г. въ Парижѣ. Редакція послѣднихъ изъ этихъ изданій сильно дополнена противъ первыхъ. Однако, наряду съ печатными сочиненіями Новерра, намъ извѣстно еще одно рукописное въ одиннадцати томахъ, посвященное и поднесенное королю польскому Станиславу Августу 10 ноября 1766 г. въ Луисбургѣ, и хранящееся въ настоящее время въ Петербургѣ, въ библіотекѣ Императорской Академіи Художествъ. Первый томъ озаглавленъ: «Théorie et pratique de la danse simple et composée; de l'art des ballets; de la musique; du costume et des décorations par M-r Noverre, Directeur de la Danse et M-e des Ballets de S. A. S. le Duc régnant de Würtemberg». Второй заключаетъ въ себѣ программы балетовъ. [6] Томы III — VI и XI содержатъ музыку къ нимъ; наконецъ, томы VII — XI рисунки, выполненные акварелью художникомъ Бокэ; томы IX и XI озаглавлены: «Habits de costume pour différents caractères de Danse, d'Opéra, de Comédie, Tragédie et Bal, dessinés par M-r Boquet, dessinateur de menues plaisirs du Roi de France», томы VII, VIII и X — «Habits de Costume pour l'exécution des Ballets de M-r Noverre, dessinés и т. д.». Заглавія, однако, не вполнѣ соотвѣтствуютъ рисункамъ: томы VII — X заключаютъ въ себѣ рисунки къ балетамъ и только томъ XI — рисунки вообще, съ очень интереснымъ предисловіемъ и объясненіемъ многихъ изъ рисунковъ съ чисто портняжной точки зрѣнія. Основные принципы Новерра: правда и красота. Правду онъ понимаетъ всячески и равно касается комедіи, трагедіи, оперы и балета, декламаціи, жеста, сценической группировки, декораціи, костюма, сюжета, характеровъ и т. д. и т. д. Красота же или, какъ ее называетъ Новеррѣ, musique des yeux у него заключается въ томъ положеніи, что сценическое представленіе есть движущаяся картина; почему актеръ, балетмейстеръ и живописецъ ставятся имъ на равную ступень и соподчиняются. Пониманіе Новерромъ сценическаго искусства до того глубоко, что мысли его никогда не состарятся, и сочиненіе его должно быть настольной книгой для актера, танцора, балетмейстера и декоратора даже нашего времени.

Минуя главы, касающіяся хореографическаго искусства вообще, обратимся къ главѣ о театральномъ костюмѣ, интересующей насъ по преимуществу. Эта глава разработана въ рукописномъ трудѣ наиболѣе полно и широко.

«Найти вѣрный костюмъ, удалить панье и маски изъ танца и дѣйствія, создать новую музыку для этого танца, требовать отъ него большей содержательности, большей правды, искать того, чтобы онъ говорилъ душѣ зрительными впечатлѣніями, — вотъ моя система».

«Съ костюмомъ случилось то, что случается безусловно со всѣмъ, чего касается мода: вкусъ, истина, правдивость были презрѣны и оказались задрапированными настолько, что разглядѣть ихъ стало невозможнымъ. Каждый актеръ дѣлалъ изъ турка, китайца, грека и римлянина какое то фантастическое существо и исполнялъ его, какъ только умѣлъ. Поэтому характеры были смѣшаны и принесены въ жертву, соотвѣтствія были попраны, художниковъ не изучали, поэтовъ не слушали, античныхъ авторовъ не читали; но зато превыше всего были поставлены портнихи: онѣ вопрошали оракуловъ древности и каждое ихъ безсвязное слово опредѣляло законы, обычаи и обряды націи. Слово ‚костюмъ' до тѣхъ поръ легкомысленно п р е з и р а в ш е е с я стало модянымъ и все вплоть до бантиковъ и мушекъ стало вопросомъ костюма. Что же получилось отъ этого слѣпого д о в ѣ р і я къ этимъ женщинамъ? — то, что всѣ костюмы ихъ работы были только очаровательными пустяками, только прекрасными бальными платьями, болѣе подходящими къ маскараду, чѣмъ къ трагедіи. Наши красивые помпоны, наши безцѣнные изящные пустячки и бездѣлушки и всякаго рода guinguin, примѣнявшіеся изъ желанія придать всему французскій характеръ, расточались съ большей щедростью, чѣмъ вкусомъ, на украшеніе костюмовъ, которымъ по существу нужны были только изящество и простота. Нужны ли были плащи и покрывала — они дѣлались или безумно пышными или поражали своей скудостью. Худо подобранныя матеріи, еще хуже подобранные цвѣта давали костюмы безвкусные и некрасивые, все дисгармонировало и часто богатство и великолѣпіе костюма чувствовались только актрисой, которая истратила на него деньги».

«Законъ театральнаго костюма сложнѣе закона простого платья. Внѣшній видъ спектакля, пренебрегавшійся до сихъ поръ на сценѣ перваго въ мірѣ театра, не мало содѣйствуетъ фантазіи и дополняетъ ее. Костюмъ — это характеръ, законы, нравы, обычаи, религія, вкусъ, геній, привычки, вооруженіе, платья, архитектура, растительность, міръ животныхъ — словомъ, все достояніе націи; если поэтъ сдѣлалъ въ этомъ отношеніи все, что во власти его искусства, то актеръ не долженъ воображать, что онъ вполнѣ слѣдуетъ автору только потому, что сдѣлалъ себѣ платье, т. е. якобы костюмъ. Развѣ не шокируютъ зрѣнія турецкій султанъ во французскомъ костюмѣ и народы, еще болѣе отъ насъ удаленные — въ нашихъ садахъ, на нашихъ площадяхъ, празднествахъ, въ нашихъ перистиляхъ и дворцахъ»?

«Когда актеры поймутъ, какъ важно слѣдовать костюму точно, ради пышности и величія, которое онъ придаетъ сценѣ и созиданію иллюзіи, — они постараются слѣдовать его законамъ, они перестанутъ смотрѣть на него, какъ на продуктъ моды, маловажный въ дѣлѣ успѣха піесы, они вернутся къ античности, они будутъ черпать изъ нея, какъ изъ обильнаго источника, образцы правды и простоты, они не будутъ смѣшивать эпохи и народы; мы не увидимъ больше Ахилла передъ лагеремъ въ комнатномъ платьѣ, наши прежнія французскія платья не будутъ употребляться въ качествѣ восточныхъ костюмовъ, актрисы откажутся отъ платей съ панье и фижмами, вкусъ укажетъ имъ должныя правила. Высокія и худощавыя будутъ скрывать свой непропорціо-

Бокэ: Костюмъ римлянки. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, XI, 31).
Boquet: Un dessin du recueil „Costumes différents". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Бокэ: Костюмъ гречанки. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, IX, 14).
Boquet: Un dessin „pour le ballet d'Enée et Lavinie". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Бокэ: Костюмъ греческій. (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, XI. 19).
Boquet: Un dessin du recueil „Costumes différents". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

NIMPHE DE LA NUIT ..

NAIN ..

Бокэ: Костюмы „Ночной нимфы" и „Карлика". (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, XI, 41, и X, 94).
Boquet: Dessins de costumes. (Académie Impériale des Beaux-Arts).

нальный ростъ маленькими панье и пышными толстыми матеріями; тѣ же, наоборотъ, которыя болѣе плотны, чѣмъ элегантны, которыя малы ростомъ, — не будутъ увеличивать природные недостатки и перестанутъ кутаться въ матеріи, изъ которыхъ выходятъ костюмы объемистые, съ массою складокъ, нарушающіе пропорціи, которыя онѣ должны имѣть и которыя всякое искусство должно имъ придавать. Вмѣстѣ съ костюмомъ будетъ мѣняться и прическа, современный вкусъ не будетъ управлять той эпохой, которую должна изображать актриса, она забудетъ, что она француженка и кокетка, и она будетъ думать только о перевоплощеніи. Въ интересахъ правды костюма слѣдовало бы изучать живопись; не надо однако думать, что костюмъ, заимствованный у живописи, прямо отвѣчаетъ сценѣ — нѣтъ, онъ безусловно не тотъ. Костюмы художника и актера сходятся въ томъ, что оба должны отвѣчать не только народности, но и возрасту, качеству и характеру изображаемаго лица. Слишкомъ точный костюмъ былъ бы заблужденіемъ, такъ какъ сплошь да рядомъ онъ не можетъ нравиться, но есть при этомъ предѣлы, внѣ которыхъ страдаетъ истина».

«Костюмъ сенатора долженъ падать складками большими, благородными и величественными, чтобы движенія были значительны и медленны; костюмъ старика долженъ быть скорѣе тяжелъ, костюмъ молодого принца требуетъ большей легкости, игривости и элегантности; костюмъ танцовщицы долженъ быть еще болѣе ivettes, еще легче, еще тоньше, долженъ развѣваться и двигаться вмѣстѣ съ ея движеніями. Каковъ бы ни былъ характеръ изображаемаго лица, надо всегда считаться не только съ возрастомъ, достоинствомъ и амплуа, но также и съ родомъ матеріи, надо отличать хотя бы шелкъ отъ бархата, тафту отъ gros de Naples, вышитый узоръ отъ тканаго. Каждая изъ этихъ матерій ложится своими складками, имѣетъ свою плотность, а, слѣдовательно, и производитъ свое впечатлѣніе. Не менѣе важенъ для успѣха костюма подборъ цвѣтовъ; часто костюмъ и богатъ, но не красивъ, такъ какъ краски худо подобраны, дисгармонируютъ».

«Декорація — фонъ, актеры — персонажи, слѣдовательно, театръ — картина, которая можетъ нравиться только въ томъ случаѣ, если выполнены условія зрительныхъ воспріятій. Костюмы должны гармонировать не только съ декораціей, но и другъ съ другомъ; поэтому, актеръ не воленъ выбирать цвѣтъ по своему вкусу, самостоятельно. Допустимъ, что ставимъ Заиру. Надо чтобы костюмы Заиры и Фатимы не дисгармонировали, чтобы костюмъ Оросмана согласовывался съ костюмомъ Заиры и, въ то же время, чтобы они отвѣчали требованіямъ сценическаго искусства. Костюмы вторыхъ персонажей, какъ Корасмена, Меледора и рабовъ, должны уступать въ блескѣ и величіи костюмамъ первыхъ актеровъ, которые, какъ главные сюжеты картины, должны опираться на все окружающее».

«Театральный костюмъ долженъ быть простъ, многочисленныя украшенія портятъ его, всякія бездѣлушки рябятъ въ глазахъ. Принимая въ соображеніе разстояніе, съ котораго костюмы видны, надо избѣгать мелкихъ украшеній; по примѣру декорацій, онѣ должны быть выполняемы en grand».

«Необходимо разнообразить покрой костюмовъ, чтобы костюмъ грека отличался отъ костюма римлянина, турка отъ перса. Правда, столь необходимое разнообразіе довольно трудно выполнимо, но со вкусомъ, съ талантомъ и прилежаніемъ можно дать различные характеры костюму, который долженъ быть такъ сказать ярлыкомъ, безъ труда опредѣляющимъ національность. Національные костюмы античныхъ народовъ въ точности переданы намъ на дошедшихъ до насъ медаляхъ и барельефахъ».

Що, что говоритъ Новерръ до сихъ поръ, не только чрезвычайно интересно, но и важно, а главное — вполнѣ опредѣленно. Но далѣе идутъ мысли, возвращающія костюмъ къ прежнему неопредѣленному и чисто субъективному положенію.

«Англичане держатся болѣе правильнаго костюма чѣмъ мы; ихъ точность въ этомъ отношеніи чрезмѣрна. Правда, есть піесы, поставленныя такъ хорошо, что заставляютъ переноситься на мѣсто дѣйствія, иллюзія такъ совершенна, что кажется правдой, однако въ иныхъ случаяхъ имъ недостаетъ того, чѣмъ мы такъ богаты: ихъ костюмъ иной разъ слишкомъ простъ, слишкомъ бѣдно украшенъ и мало эффектенъ».

«Каждое искусство имѣетъ свои законы, свои правила; театръ — свои: они основаны на пріятности, вкусѣ и гармоніи. Этого достаточно для того, чтобы удалить костюмы, которые противорѣчатъ одному изъ этихъ основаній, и чтобы придать костюму то, что не уничтожитъ его характера, но сдѣлаетъ его мягче, строже и сценичнѣе. Костюмъ надо сдѣлать пріятнѣе такъ, чтобы все же съ перваго взгляда могли сказать, какой національности онъ принадлежитъ».

«Необходимо также оттѣнить костюмъ балетный. Костюмы драматическій и оперный легки для художника и приданіе имъ національнаго характера тѣмъ легче, что художнику не приходится считаться ни съ длиною, ни съ объемомъ, ни съ вѣсомъ матеріи. Балетный же костюмъ по покрою и композиціи неблагодаренъ. Ноги танцующаго должны быть свободны и фигура ничѣмъ не стѣснена. Поэтому у костюма меньше красоты, у складокъ меньше игры, все въ намекѣ; костюмъ долженъ быть короткимъ, а поэтому, каковъ бы ни былъ его характеръ, онъ всегда будетъ менѣе величественъ и менѣе живописенъ. Его надо дѣлать изящнымъ и легкимъ, почему необходимо выбирать матерію легкую, цвѣты шениль, бантики и тысячи всякихъ пріятныхъ глазу бездѣлушекъ, употребленіе которыхъ обыкновенно противорѣчитъ простотѣ, присущей національному костюму».

Не говоря уже о балетномъ костюмѣ, который Новерръ, такимъ образомъ, подчиняетъ произволу художника, — онъ оставляетъ въ сущности условнымъ театральный костюмъ всѣхъ родовъ. «Пріятность и вкусъ» субъективны и модны, т. е. мѣняются съ модой, если не обратно: создаютъ моду, и отданный въ ихъ власть театральный костюмъ вновь подчиняется субъективному вкусу и модѣ.

И на ряду съ этимъ Новерръ снова говоритъ: «Костюмъ можетъ совершенствоваться, если актеры и актрисы не будутъ дѣлать изъ него предмета своей фантазіи и если портные и купцы не будутъ ихъ снабжать подобными костюмами. Безъ этого все пойдетъ часъ отъ часу хуже и хуже, и костюмъ, о которомъ, казалось бы, такъ заботятся и который

1.re

Programmes

DE

GRANDS BALLETS

HISTORIQUES, HÉROÏQUES

POÉTIQUES, NATIONNAUX

ALLÉGORIQUES ET MORAUX

de la Composition

DE M. NOVERRE.

TOME II.

Titre d'un des volumes manuscrits de Noverre. (Bibliothèque de l'Académie Impériale des Beaux-Arts).
Заглавный листъ къ рукописи Новерра. (Библ. Императорской Академіи Художествъ).

дѣйствительно такъ важенъ, — незамѣтно выродится и повсюду начнутся красивые маскарады и балы, а не изображенія полубоговъ, королей и героевъ. Ничто не опасно такъ, какъ крайности, и ничто не трудно такъ, какъ найти золотую середину, особенно въ Парижѣ, гдѣ все мѣняется самымъ легкомысленнымъ и беззастѣнчивымъ образомъ. Костюмъ — наиболѣе существенная часть въ успѣхѣ нашего театра, значитъ

нужно относиться къ нему съ тѣмъ вниманіемъ, котораго требуетъ необходимое положеніе вещей, и не смѣшивать его съ тѣми пустяками — дѣтьми каприза и фантазіи, которыя такъ непостоянны. Серьезное обсужденіе полезности костюма устранитъ его изъ подъ власти постоянныхъ измѣненій, его законы восторжествуютъ и мода не будетъ нарушать его простоты».

Стоитъ сопоставить теорію Новерра съ его практическими выводами, чтобы имѣть возможность предсказать массу недоразумѣній и, быть можетъ, неудачъ. Исторія это вполнѣ подтверждаетъ. Мало того, это подтверждаетъ и самъ Новерръ своими собственными словами.

«Мои разсужденія по поводу танца», писалъ онъ въ 1766 г.: «произвели въ обществѣ скандалъ, вызвали протестъ среди фанатиковъ театра. Тѣмъ не менѣе моя система незамѣтно упрочилась и, крича, что я неправъ, дѣлали такъ, какъ будто я правъ, постепенно производили частичныя реформы и старались подойти къ моему плану. Сдѣлали больше, и въ этомъ все зло: мои идеи исказили, меня невѣрно поняли, ударились въ крайности, ошибки и такіе курьезы, что, пожалуй, подчасъ лучше было бы, если бы остались при старомъ».

По отзывамъ Лагарпа въ «Correspondance littéraire» [7] въ балетѣ Новерра «Horaces» было очень много ошибокъ въ пропорціяхъ, въ рисункѣ костюмовъ и въ правдоподобіи. Что касается собственно костюма, то «было страннымъ, что одежды и знамена римлянъ и албанцевъ были покрыты золотомъ въ ту пору, когда эти народы вмѣсто знаменъ пользовались пучками сѣна; было смѣшно, когда солдаты обѣихъ сторонъ во время присяги снимали съ головъ каски, между тѣмъ какъ античные воины никогда на войнѣ не снимали головныхъ уборовъ». Но же говоритъ Метра въ «Correspondance secrète»: [8] «смѣшило невѣжество художника, который убралъ сцену со всею роскошью Рима временъ императоровъ. Сомнѣваюсь, чтобы во времена Горацієвъ вышивка, галуны и позолота были такъ распространены въ области костюма и обстановки». Несомнѣнно, мы должны были ожидать этого отъ балетмейстера, полагавшагося на вкусъ и пріятность и требовавшаго отъ балетнаго костюма элегантности.

А вмѣстѣ съ тѣмъ, въ 1803 году, Новерръ писалъ въ своихъ «Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts»: «Въ 1762 г. я объявилъ войну огромнымъ парикамъ въ оперѣ, такъ какъ они были странны, противорѣчили правдѣ костюма и искажали пропорціи головы къ бюсту, но я не изгналъ тѣхъ, кто ими пользовался, такъ какъ прибѣгалъ къ ихъ услугамъ въ тѣхъ роляхъ, въ которыхъ требовалась правда»... «Я долженъ сознаться съ горестью, что во время моего пребыванія въ Парижѣ мнѣ не удалось подчинить законамъ костюма первыхъ актеровъ. Мнѣ не удалось изгнать золото и серебро въ представленіи балета ‚Horaces‘ и измѣнить прически. Всѣ мои просьбы и доводы оставались тщетными». [9] Такимъ образомъ, Новерръ сваливаетъ причину неудачъ на актеровъ и обстоятельства.

Однако, у насъ имѣется еще одно доказательство недостаточной опредѣленности его взглядовъ — это рисунки костюмовъ къ его балетамъ, сдѣланные художникомъ Бокэ (Bocquet или Boquet).

Бокэ: Костюмъ француза.
(Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, X. 38).

Boquet: Dessin de costume.
(Académie Impériale des Beaux-Arts).

Бокэ: Костюмъ для „Злости". (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, IX, 76).
Boquet: Dessin „pour le ballet tiré de la Henriade". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Бокэ: Костюмъ для „Вѣтра". (Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, VIII, 32).
Boquet: Dessin „pour le ballet d'Alceste". (Académie Impériale des Beaux-Arts).

Буке: Заставка — рисунокъ тушью.
(Библ. Имп. Акад. Худ., Noverre, II).

Boquet: Dessin. en tête d'un manuscrit de Noverre.
(Académie Impériale de Beaux-Arts).

Въ интересующей насъ темѣ ничто не убѣдительно такъ, какъ иконографическій матеріалъ. А въ то же время мы располагаемъ, не считая сохранившихся рисунковъ Бокэ въ Парижѣ въ Bibliothèque de l'Opéra, — 445 оригинальными рисунками его, приложенными къ рукописи Новерра. Эти рисунки Бокэ — сокровище; сокровище не только по художественному мастерству выполненія, но и по исторической цѣнности, а также по связи съ дѣятельностью Новерра. Какъ мы увидимъ ниже и какъ это легко понять изъ разсмотрѣнія рисунковъ, они охватываютъ по своему стилю большой періодъ времени: одни изъ костюмовъ страшно отсталы, другіе, наоборотъ, очень смѣлы и прогрессивны.

Прежде, чѣмъ переходить къ рисункамъ, познакомимся съ личностью Бокэ. Объ этомъ художникѣ не извѣстно почти ничего. Когда братья Гонкуры приступали къ составленію монографій и опубликовали просьбу сообщать имъ историческій матеріалъ о художникахъ XVIII вѣка, то среди интересовавшихъ ихъ именъ мы встрѣчаемъ имя Бокэ. [10] Выпустивъ, однако, свой трудъ «L'art du dix-huitième siècle» они дали всѣ обѣщанныя монографіи, кромѣ монографіи о Бокэ. Свѣдѣнія о немъ собиралъ и Бапстъ для «Essai sur l'histoire du théâtre»; но, указавъ довольно обстоятельно библіографію объ этомъ художникѣ, Бапстъ личности его не установилъ. Словари художниковъ называютъ цѣлый рядъ художниковъ съ этой фамиліей, причемъ большинство изъ нихъ относится къ XVIII вѣку, однако между ними, повидимому, нѣтъ интересующаго насъ — само собою, если данныя словарей точны.

Интересующій насъ Бокэ имѣлъ званіе «dessinateur des menus-plaisirs du roi de France» и дошедшія до насъ точныя данныя о немъ обнимаютъ эпоху съ 1752 до 1815 г., т. е. въ 63 года. Но если онъ рисовалъ костюмы для театра въ 1752 г., то ему въ это время должно было быть не менѣе лѣтъ 20, т. е. родиться онъ долженъ былъ не позже 1732 г. Въ августѣ 1815 г. художникъ Сисери (Ciceri) говоритъ о томъ, что среди художниковъ, состоящихъ при Académie royale de Musique трое благодаря старости не могутъ работать, почему и предлагаетъ замѣнить ихъ новыми; вмѣсто Бокэ онъ рекомендуетъ Жосса. [11] Несомнѣнно, это былъ интересующій насъ Бокэ; по разсчету тогда ему было около 80 лѣтъ. Но какъ его звали?

«Almanach historique de 1776» говоритъ, что рисовальщикомъ театральныхъ костюмовъ былъ Симонъ-Людовикъ Бокэ, жившій на улицѣ Orléans Saint-Martin; но по Bénézite — Симонъ-Людовикъ былъ скульпторомъ и родился въ Парижѣ въ 1750 г., вступилъ въ Академію въ 1786 г. и былъ произведенъ въ академики въ 1788 г., выставлялъ въ 1787 и 1814 гг. Очевидно, это не онъ. Въ то же время Port [12] указываетъ даты между 1739 и 1760 гг. — «онъ былъ живъ еще въ 1760 г.» — и говоритъ, что въ 1743 г. у него родился сынъ Анри-Франсуа, т. е. въ 1743 г. ему должно было быть лѣтъ около 20, родиться онъ долженъ былъ около 1723 г. и въ 1815 г. ему было бы около 92 лѣтъ, а къ годъ поднесенія писемъ Новерра польскому королю Станиславу Августу онъ былъ въ расцвѣтѣ силъ — около 43 лѣтъ. Итакъ, казалось бы, нашего Бокэ звали Симонъ-Людовикъ. Все это было бы такъ, если бы не отзывы о немъ Новерра и полное отсутствіе данныхъ въ пользу того, что

нашъ Бокэ былъ кромѣ того и скульпторомъ; все это позволяетъ считать за нашего Бокэ другого художника.

Бенезитъ называетъ еще художника и гравера Пьера-Жана Бокэ, родившагося въ Парижѣ въ 1751 г. Но дата его рожденія расходится съ предполагаемой нами. Онъ былъ ученикомъ Лепренса, выставлялъ въ Салонѣ въ 1791 г., умеръ въ Парижѣ 7 іюля 1817 г. Итакъ, кто изъ нихъ былъ рисовальщикомъ театральныхъ костюмовъ, — изъ сопоставленія нашихъ данныхъ съ данными словарей опредѣлить невозможно.

Перейдемъ теперь къ характеристикѣ нашего Бокэ. Бапстъ пишетъ о немъ: «онъ назывался peintre dessinateur et inspecteur général des menus plaisirs du roi», онъ хорошо рисовалъ орнаменты и главнымъ образомъ костюмъ. Имъ скомпанованы, между прочимъ, костюмы для Армиды подъ руководствомъ Бушэ; онъ работалъ въ качествѣ декоратора въ Маломъ Шріанонѣ и Шуази; [13] для послѣдняго въ 1774 г. онъ написалъ декораціи къ оперѣ «L'Union de l'Amour et des Arts», работалъ также съ Моро и Галлэ при похоронахъ Людовика XV.

Свѣдѣнія Фавара о немъ относятся къ 1760-мъ годамъ. По поводу представленія оперы «Армиды» 13 ноября 1761 г. онъ писалъ: «Костюмы прекрасно сочинены и исполнены; они сдѣланы по рисункамъ художника Бокэ; нашъ знаменитый художникъ Бушэ помогъ обоимъ художникамъ (т. е. Бокэ и декоратору) своими совѣтами. Все изображено хорошо, кромѣ роли Ненависти (Haine), которой дали курьезно большой плащъ». А въ «Mercure» по поводу этого же спектакля была такая рецензія: «Всѣ костюмы хоровъ и танцовщиковъ отличаются богатствомъ, вкусомъ и изяществомъ. Раньше костюмы цѣнились только со стороны блеска; но вопросъ о костюмѣ сталъ сложнѣе съ тѣхъ поръ, какъ поняли задачи театра и необходимость давать полноту иллюзіи — о нихъ судятъ теперь съ точки зрѣнія болѣе почтенной для зрителей и завѣдующаго костюмерной частью. Костюмъ Армиды прекрасенъ, но было странно видѣть французскихъ всадниковъ, вооруженныхъ какъ и въ прочихъ піесахъ, съ латами, поручнями и поножами изъ желѣза, въ чулкахъ тѣлеснаго цвѣта, въ античной шнурованной обуви, съ плащемъ на плечахъ, какъ у античныхъ боговъ и героевъ, что не подходитъ къ вооруженію всадниковъ».

Вторично Фаваръ касается Бокэ въ своихъ письмахъ къ графу Дураццо. «Бокэ», пишетъ онъ: «dessinateur des menus plaisirs du roi et de l'Opéra, большой знатокъ декоративнаго искусства. Въ его орнаментѣ много вкуса, онъ рисуетъ преимущественно костюмы. Не думаю, чтобы онъ захотѣлъ покинуть Парижъ, но его рисунки на всевозможныя темы можно было бы всегда имѣть. Я ему ихъ препоручу сообразно съ желаніемъ вашего величества. Рисунки будутъ исполнены въ краскахъ». «Если вы, ваше величество, довольны тѣми двумя рисунками, которые я послалъ и пожелаете имѣть подобные каждый разъ, когда понадобится, безъ того, чтобы Бокэ уѣзжалъ изъ Парижа, то это можно устроить. Онъ удовольствуется очень скромной суммой».

На письмѣ Фавара графъ сдѣлалъ помѣтку:... «онъ говоритъ, что Бокэ здѣсь будетъ дѣлать рисунки для театра въ Вѣнѣ». [14] Г. Guiffrey, сообщающій эти письма Фавара, замѣчаетъ, что въ «Archives Nationales»

хранится много работъ Бокэ по театральному костюму, относящихся къ 1752 — 1753 г.г.

Еще выше ставитъ Бокэ Новеррѣ: «Бокэ уловилъ и усвоилъ мои взгляды». [15] «Единственный человѣкъ, который въ состояніи создать, помыслить театральный костюмъ, исправить, уничтожить все лишнее въ немъ, придать ему все, что можетъ ему сообщить красоту и характерность — безусловно Бокэ. Его спеціальная подготовка, знаніе нравовъ, обычаевъ и костюмовъ всѣхъ народностей ставятъ его выше всѣхъ занимающихся этимъ дѣломъ, требующимъ помимо вкуса и таланта еще долгой практики и знанія сценическихъ условій; эскизъ костюма можетъ быть очень хорошъ со стороны рисунка, пріятенъ относительно распредѣленія украшеній и элегантенъ подборомъ матерій; но эта миніатюра часто теряетъ свою красоту, коль скоро она выполнена en grand. Що костюмъ слишкомъ разукрашенъ и исчезаетъ за украшеніями, то онъ слишкомъ пустъ и кажется бѣднымъ, жалкимъ и т. д... Единственный, кто владѣетъ искусствомъ согласовать всѣ эти противорѣчія — это безусловно Бокэ, ибо онъ ежедневно доказываетъ это, а его собственныя ошибки могутъ служить ему урокомъ и постепенно вести его къ совершенству. Ему одному я поручилъ бы театральный костюмъ. Эта область имѣетъ свою манеру, свои тайны, прямо противоположныя манерѣ и тайнамъ живописи; эта область подчинена искусству, но въ то же время и самостоятельна, какъ самостоятельны окулистъ и дантистъ наряду съ хирургомъ». «Мнѣ могутъ сказать, что эта область, столь значительная для сценической иллюзіи, еще далека отъ совершенства, отъ истины. Но я на это возражу, что прогрессъ ея очень значителенъ, что нѣтъ никакого сравненія между теперешнимъ костюмомъ и прежнимъ. Я тщательно храню рисунки братьевъ Перонель и Мартэна; сопоставленіе ихъ съ рисунками Бокэ ясно говоритъ, что тогда не было ни вкуса, ни пониманія, что тогда давали пародіи національностей, что всѣ божества и всѣ олицетворенныя страсти невѣжественны, что всѣ характерные костюмы требовали подписи, которыя указывали бы, что они собою представляютъ» (рукопись, томъ I, глава о костюмѣ).

А въ петербургскомъ изданіи Новерровскихъ писемъ [16] мы читаемъ: «Съ 1770 г., когда во главѣ театра стали г.г. Бретонъ и Шріаль, костюмъ усовершенствовался. Онъ достигъ правдивости и недостававшаго ему разнообразія. Онъ сталъ въ одно и то же время благороднымъ и красивымъ, Бокэ довелъ его до должнаго совершенства». «Бокэ, въ рукахъ котораго находится сочиненіе рисунковъ костюмовъ для оперы, отчасти исправилъ недостатки, царившіе по этой части. Остается пожелать, чтобы ему дали свободу дѣйствій и не противились идеямъ, направленнымъ только въ сторону прогресса». Также по поводу рисунковъ Бокэ къ китайскому балету Новеррѣ писалъ: «Костюмы, компанованные Бокэ, dessinateur de l'Académie Royale de musique, полны вкуса». [17]

Перелистывая четыре съ половиной сотни оригинальныхъ рисунковъ Бокэ мы можемъ сдѣлать коекакіе очень цѣнные выводы. Во первыхъ, исполнены они съ поразительной граціей, съ большимъ

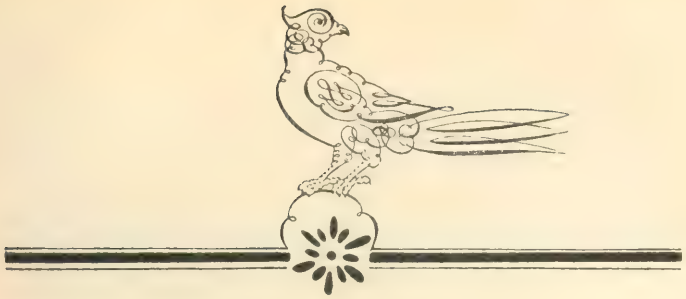
вкусомъ и прекраснымъ знаніемъ рисунка. Затѣмъ, при всемъ своемъ разнообразіи рисунки эти поразительно однообразны, что вполнѣ естественно для столь плодовитаго художника, принужденнаго въ теченіе полувѣка монтировать костюмами спектакли при дворѣ и въ оперномъ театрѣ, что съ другой стороны, вполнѣ согласуется съ характеромъ драматической поэзіи того времени, психологически обобщавшей выводимые образы. Въ-третьихъ, при всемъ однообразіи, рисунки Бокэ смѣло могутъ служить иллюстраціей исторіи французскаго театральнаго костюма въ теченіе всего XVIII вѣка.

Положительно не вѣрится, чтобы Новерръ могъ допустить нѣкоторые изъ костюмовъ, напримѣръ, костюмы à la Grèque, à la Romaine, костюмы Венеры, Эвридики, Медеи, Граціи и т. д. и т. д. — до того они полны традиціи первой половины XVIII столѣтія. И наряду съ ними мы можемъ назвать много костюмовъ, дѣйствительно проникнутыхъ идеями реформаторства. Въ общемъ же — костюмы безконечно полны французскаго стиля. Бокэ цѣликомъ сынъ Франціи, воспитанникъ французской школы, преемникъ Бушэ, Лепренса и др., Бокэ цѣликомъ dessinateur des-menus plaisirs du roi de France.

Съ точки же зрѣнія интереса — изъ рисунковъ Бокэ наиболѣе выдаются костюмы аллегорическихъ существъ и страстей. Здѣсь и свобода фантазіи, и смѣлость пера, и заря XIX вѣка.

Неопредѣленность требованій Новерра, разностильность рисунковъ Бокэ, нетвердость Клэронъ, Лекэна и др. актеровъ, а также театральныхъ критиковъ того времени дали очень разнообразные результаты, и во времена Революціи рядомъ съ новымъ костюмомъ, далеко опередившимъ рисунки Бокэ, появлялись на сценѣ костюмы первой половины XVIII вѣка. Но художественная мысль продолжала идти своимъ путемъ. Mercure de France, Journal des Théâtres, Modérateur, Année litteraire и другіе журналы переполнены статьями въ пользу новаго вѣянія въ сценическомъ искусствѣ, а въ томъ числѣ и въ театральномъ костюмѣ. Объ этомъ пишутъ Mercier, Cailhava, Desfontaines, Mirecourt, Levacher, Fréron. Левашэ предпринимаетъ даже спеціальное изданіе, посвященное костюму: «Annales et costumes des grands théâtres de Paris» (1786 — 87). Шрагическая смерть автора въ дни Революціи помѣшала изданію закончиться и вышло въ свѣтъ лишь два тома, представляющихъ собою теперь библіографическую рѣдкость. «Histoire universelle des théâtres», вышедшая въ 1779 г. также стремится утвердить новый костюмъ. Подъ ихъ вліяніемъ новое теченіе начинается и среди актеровъ. Ларивѣ, Шальма и многіе другіе наконецъ завершаютъ дѣло реформы и театральный костюмъ à la française гибнетъ навсегда. [18]

В. Н. Гернгроссъ.



ПРИМѢЧАНІЯ.

1. О немъ см. монографію A. de Montaiglon: «Henri de Gissey, dessinateur ordinaire des Plaisirs et Ballets du roi» (1608 — 1673). P. 1854.

2. О немъ см. монографію A. Valabrègue въ «Revue des arts décoratifs», VII, 1885 — 1886.

3. Иллюстрировать театральный костюмъ второй половины XVII в. могутъ слѣдующіе рисунки и гравюры: Decorations et Machines apprestées aux Noces de Thétis et Pélée, Ballet Royal, representé en la salle du petit Bourbon par Jacques Torelli inventeur. Dédiées à l'Eminentissime Prince Cardinal Mazzarin. A Paris 1654. (Публ. Библ. Отд. Искусствъ. 13. XIX. 9. 1); рисунки отдѣльныхъ костюмовъ для этого балета, хранящіеся въ Bibliothèque de l'Opéra, слѣланные тѣмъ же Шорелли рисунки костюмовъ для балета «La Nuit», исполненные La Belle (1653 г.); цѣлая серія рисунковъ Берэна въ оригиналахъ и гравированныхъ Лепотромъ (1673—1681) хранящаяся въ той же Bibliothèque de l'Opéra, какъ напримѣръ: Costume d'opéra pour Louis XIV, c. d'actrice tragique, c. d'actrice lyrique, Indienne dans le Triomphe de l'amour, Hermione dans Cadmus et Hermione, M-lle Journet dans le rôle de Mélisse d'Amadis de Grèce, и т. д.

4. Для иллюстраціи театральнаго костюма первой половины XVIII в. могутъ служить рисунки, хранящіеся въ Bibliothèque de l'Opéra и воспроизведенные у Julien въ его «Histoire du costume au théâtre», а также рядъ рисунковъ Буше, Ватто, съ которыми мы можемъ познакомиться изъ ряда капитальныхъ сочиненій объ этихъ мастерахъ. Къ нѣсколько болѣе позднему времени относятся работы Ланкре: M-lle Sallé, Le Glorieux (воспроизведено у Pousin и у Bapst), а также написанные имъ портреты Камарго (см. «Старые Годы», 1910, октябрь). Чрезвычайно интересенъ рисунокъ гуашью Кошэна 1779 г., изображающій оперу «Ацисъ и Галатея» на сценѣ Petit cabinet (Goncourt «M-me de Pompadour»: Julien «Comédie à la cour»). Но верхъ интереса представляетъ собою рисунокъ Габріэля де Сентъ-Обэнъ 1747 года изображающій представленіе оперы «Армида», хранящійся въ Императорскомъ Эрмитажѣ и воспроизводимый нами. Кромѣ перечисленныхъ рисунковъ, Bibliothèque de l'Opéra располагаетъ еще цѣлой серіей столь же краснорѣчивыхъ и разнообразныхъ въ своемъ однообразіи.

5. Прекрасными сочиненіями по исторіи театральнаго костюма являются: G. Bapst «Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène» Paris 1893.; A. Julien «Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours», ouvrage orné de gravures et dessins originaux tirés des archives de l'opéra et reproduits en fac-simile. P. 1880.

6. Medée et Jason, la Mort d'Hercule, Psiché et l'amour, les Jalousies de serail, Orphée et Euridice, Hypermnestre, Alceste, Renaud et Armide, Pyrrhus et Polixène, les Festes d'Hyménée, Enée et Didon, Enée et Lavinie, Alexandre, l'Enlevement de Proserpine, Idée d'un ballet historique (Henriade), le Triomphe d'Amour, le Temple du bonheur, les Ruses de l'Amour.

7. Laharpe: «Correspondance littéraire». Lettre LXII.

8. «Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts». St. Pétersbourg, Ed. Schoor. 1803 — 1804. III. IV, стр. 145.

9. Тоже. 9. III. II, стр. 172.

10. «Gazette des Beaux-arts». 1859. IV, стр. 248, 1860. VIII, стр. 127.

11. «Nouv. arch. de l'art français». II. 1880 — 1881, p. 301, 302.

12. Port «Les artistes angevins». 1881, p. 47.

13. G. Desjardins «Le petit Trianon». 1885, p. 110.

14. «Nouv. archives de l'art français». 1887, p. 120 etc.

15. Lettres... St. Pbrg. 1803. I.

16. I. 47, 93 и IV. 73.

17. Кромѣ оригинальныхъ рисунковъ Бокэ, приложенныхъ къ рукописямъ Новерра, намъ извѣстны еще два его рисунка находящіеся въ библіотекѣ дирекціи Императорскихъ театровъ: 1) M-r Vestris l'aîné и 2) женскій балетный костюмъ (воспроизведены въ «Ежегодникѣ Императорск. театровъ», 1900—1901). Съ прочими же его рисунками, хранящимися въ Bibliothèque de l'Opéra, мы знакомимся по воспроизведеніямъ, встрѣчающимся въ сочиненіяхъ по исторіи театральнаго костюма: Julien A. «Histoire du costume au théâtre» и Bapst «Essai sur l'histoire du théâtre». Большимъ количествомъ оригинальныхъ рисунковъ этого плодовитаго художника располагали также братья Гонкуръ («Collection des Goncourt», dessins aquarelles et pastels du XVIII-e siècle). Датированные рисунки относятся къ 1750—1769 гг.

18. См. позднѣйшія (начала XIX ст.) французскія изданія портретовъ актеровъ въ костюмахъ:

1) Costumes de théâtre de 1600 à 1820 par Hippolite Lecomte. Paris. (Отд. Иск. И. П. Б. 15. XVI. 3 — 75).

2) Galerie théâtrale, ou collection de portraits en pied. Paris. Chez Bance Aîné éditeur (Имп. Эрмит.).

3) Petite Galerie dramatique ou recueil de différents costumes d'Acteurs des Théâtres de la Capitale. I — VI. Paris. Chez Martinet, libraire, rue de Coq № 15.

ТАБАКЕРКИ ВЪ ПАМЯТЬ СЕМИЛѢТНЕЙ ВОЙНЫ.

(S. Troïnitsky: Quelques souvenirs de la guerre de Sept Ans).

ВЪ обиходѣ XVIII вѣка былъ одинъ предметъ, наполовину безполезный, наполовину необходимый, отражавшій въ себѣ всѣ событія, историческаго и политическаго характера, общественныя бѣдствія и праздники, войны и перемѣны правленій, и рожденія, браки, юбилеи, смерть, любовныя увлеченія частныхъ лицъ. Предметъ этотъ, для изготовленія котораго употреблялись всевозможные матеріалы и примѣнялись всѣ сорта техники, предметъ, стоившій отъ нѣсколькихъ грошей до десятковъ тысячъ, это табакерка, могущая быть названной лѣтописью XVIII вѣка.

Въ настоящей замѣткѣ, мы хотимъ коснуться народныхъ табакерокъ, являющихся иллюстраціей прошлой войны съ пруссаками — Семилѣтней. Однимъ изъ самыхъ кровопролитныхъ сраженій этой войны было сраженіе при деревнѣ Цорндорфъ.

4 августа 1758 г. русскія войска подошли къ Кюстрину, сожгли городъ и стали бомбардировать крѣпость. Король прусскій Фридрихъ II, находился въ это время въ Австрійскихъ владѣніяхъ, но узнавъ о вступленіи русскихъ войскъ въ провинцію Бранденбургъ, быстро направился туда.

Получивъ отъ казаковъ свѣдѣнія о приближеніи прусскаго короля, командовавшій русской арміей графъ Ферморъ снялъ осаду съ Кюстрина и занялъ болѣе удобную позицію у деревни Цорндорфъ, гдѣ и разыгралось 14 августа стараго стиля, сраженіе, начавшееся въ 9 часовъ утра и длившееся до ночи.

Императрица Екатерина II такъ говоритъ въ своихъ запискахъ объ этомъ сраженіи: «Въ августѣ мѣсяцѣ мы узнали въ Ораніенбаумѣ, что 14 августа было дано сраженіе при Цорндорфѣ, одно изъ самыхъ кровопролитныхъ за этотъ вѣкъ, потому что каждая изъ сторонъ насчитывала болѣе двадцати тысячъ человѣкъ убитыми и пропавшими. Наша потеря въ офицерахъ была значительна и превосходила 1.200. Намъ объявили объ этомъ сраженіи, какъ о выигранномъ, но на ухо говорили другъ другу, что съ обѣихъ сторонъ потери были равныя, что въ теченіи трехъ дней, ни одна изъ двухъ армій не рѣшилась приписать себѣ выигрышъ сраженія, что, наконецъ, на третій день прусскій король велѣлъ служить молебенъ въ своемъ лагерѣ, а генералъ Ферморъ — на полѣ сраженія». Затѣмъ обѣ арміи разошлись. Императрица Елиса-

Финифтяная табакерка съ планомъ Берлина во время занятія его Русскими войсками въ 1760 г. (Нѣмецкой раб. XVIII в.).
Tabatière en émail avec un plan de Berlin à l'époque de son occupation par les troupes russes en 1760. (Trav. allemand. XVIII-e s.).

вета Петровна была недовольна такимъ невыясненнымъ результатомъ кровопролитнаго сраженія, и Ферморъ былъ отозванъ, а на его мѣсто назначенъ графъ Петръ Семеновичъ Салтыковъ.

Король Фридрихъ II оказался менѣе требовательнымъ, и такъ какъ самъ себя смѣнить не могъ, то объявилъ Цорндорфское сраженіе блестящей побѣдой пруссаковъ.

Мы воспроизводимъ мѣдную, чеканную табакерку, или, вѣрнѣе, коробку для трубки и табаку, нѣмецкой работы, на которой съ одной стороны изображенъ портретъ короля, прусскій гербъ и сраженіе пруссаковъ съ австрійцами при Ловозицѣ и Прагѣ, а съ другой стороны — бомбардировка Кюстрина и сраженіе при Цорндорфѣ, съ надписью:

Финифтяная табакерка съ изображеніемъ битвы при Кунерсдорфѣ.
(Императорскій Эрмитажъ).
Tabatière en émail avec une scène de la bataille de Kunersdorf.
(Ermitage Impérial).

Внутренняя сторона крышки кунерсдорфской табакерки.
(Императорскій Эрмитажъ).
Portrait de l'Impératrice Elisabeth à l'intérieur de cette tabatière.
(Ermitage Impérial).

Мѣдная табакерка съ изображеніемъ битвы при Цорндорфѣ. (Нѣмецк. раб. XVIII в.). (Собр. С. Н. Троицкаго).

Boite a tabac en cuivre avec une scène de la bataille de Zorndorf. (Trav. allem. XVIII-e s.). (Coll. S. N. Troïnitzky).

«Copmlete victorie over den Russen by Zorndorf d. 25 aug. 1758». На табакеркѣ имѣется имя мастера Hamer и мѣсто изготовленія Iserlon. *

Шакія длинныя коробки были очень распространены въ концѣ XVII и XVIII вѣкахъ, главнымъ образомъ, среди войскъ.

Вновь назначенный главнокомандующимъ русской арміей графъ Салтыковъ, по описанію современника: «старичекъ сѣденькій, маленькій, простенькій, въ бѣломъ ландмилицкомъ кафтанѣ, безъ всякихъ украшеній и безъ всѣхъ пышностей», началъ свою дѣятельность разбивъ 12 іюля 1759 года армію генерала Веделя при деревняхъ Пальцигъ и Кай, а 1 августа того же года на голову разбилъ, при деревнѣ Кунерсдорфъ самого Фридриха. Прусскій король, въ началѣ боя уже пославшій въ Берлинъ гонца съ вѣстью о своей побѣдѣ, еле успѣлъ бѣжать съ поля сраженія, о которомъ писалъ графу Финкенштейну: «наши потери очень значительны, отъ арміи въ 48.000 человѣкъ у меня въ эту минуту не остается и 3.000. Все бѣжитъ и у меня нѣтъ больше власти надъ войсками. Въ Берлинѣ хорошо сдѣлаютъ если подумаютъ о своей безопасности». Русскіе потеряли убитыми 2.614 человѣкъ, раненыхъ было 10.863; непріятелей похоронено 7.627, взято въ плѣнъ 4.542 и 2.055 дезертировъ. Взято 28 знаменъ и 172 пушки. Кромѣ того, былъ захваченъ гардеробъ короля, его мундиръ, ордена и т. п. Эти предметы, съ частью взятыхъ пушекъ и знаменъ хранятся въ Артиллерійскомъ музеѣ въ Петроградѣ.

Салтыковъ былъ пожалованъ въ фельдмаршалы и получилъ различныя милости, а Кунерсдорфская викторія сдѣлалась однимъ изъ самыхъ популярныхъ событій въ Россіи. Памятникомъ такой популярности является воспроизводимая финифтяная, довольно лубочной работы, табакерка съ изображеніемъ этого событія. На крышкѣ сверху изображено самое сраженіе съ надписью: «Кунерсдорфская Салтыкова викторія», на внутренней сторонѣ крышки — портретъ императрицы Елисаветы Петровны, а на стѣнкахъ — военные трофеи. Лубочность работы, а также довольно большое количество дошедшихъ до насъ экземпляровъ этой табакерки, имѣющейся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Музеѣ барона Штиглица, въ Историческомъ музеѣ въ Москвѣ и во многихъ частныхъ собраніяхъ, заставляютъ предположить, что она была очень распространена среди среднихъ слоевъ населенія.

Военныя дѣйствія, развиваясь послѣдовательно, послѣ Кунерсдорфскаго сраженія, привели, въ сентябрѣ 1760 года, къ занятію русскими войсками Берлина.

Однимъ изъ первыхъ дѣйствій русскихъ, былъ захватъ, расположенныхъ въ Берлинѣ и его окрестностяхъ, пушечныхъ, оружейныхъ, шпажныхъ, пороховыхъ и т. п. военныхъ заводовъ и арсенала, которые при оставленіи русскими войсками Берлина были уничтожены.

Иллюстраціей этихъ событій служитъ, находящаяся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, финифтяная же табакерка нѣмецкой работы.

* Намъ извѣстны еще другія работы этого мастера, напримѣръ, такая же чеканная коробка, на одной сторонѣ которой изображенъ захватъ англичанами Мартиники въ 1762 г., а съ другой стороны вѣчный календарь.

На крышкѣ ея, сверху, изображенъ планъ города Берлина, а внутри — фасадъ берлинскаго арсенала, съ надписью: «Königl. Arsenal so d. 10 octbr. von denen Russen geplündert». На днѣ табакерки, снизу, изображенъ листъ бумаги, съ написанными на немъ различными событіями, относящимися до осады Берлина русскими войсками. На стѣнкахъ — четыре сцены: 1) телѣга, запряженная парой лошадей, въ телѣгѣ сложены знамена, сзади идетъ солдатъ. Надпись: «d. 10 ten. octbr». 2) Солдатъ съ ружьемъ и надпись: «d. 10 u. 11 octb.» 3) Два солдата везутъ на тачкѣ бочку, на которой лежитъ казакъ. Надпись: «d. 11 oct.» 4) Казакъ, съ пикой, держитъ въ одной рукѣ штаны, въ другой — чулокъ. Надпись: «d. 9 octbr.».

Такимъ образомъ, эти три табакерки иллюстрируютъ различныя перипетіи войны, войны грозившей самому существованію Пруссіи и кончившейся для нея такъ благополучно лишь благодаря смерти Императрицы.

С. Штейнцкій.

СРЕДИ АРХИВОВЪ.

(P. Stolpiansky: Parmi les archives).

На одномъ изъ засѣданій Петроградской городской думы постановлено: возбудить ходатайство о засыпкѣ сохранившейся еще части Крюкова канала отъ Благовѣщенской площади до рѣки Мойки и всего Ново-Адмиралтейскаго канала. Главный мотивъ для этого ходатайства, выставляемый гласными, былъ тотъ, что вышеуказанные каналы засорены. Принимая во вниманіе, что Морское министерство, съ своей стороны, желаетъ избавиться отъ ненужной ему «Новой Голландіи», [1] можно опасаться, что ходатайство Петроградской думы будетъ уважено; поэтому позволимъ себѣ напомнить вкратцѣ исторію этой, исчезающей вмѣстѣ съ прежнимъ наименованіемъ, части стараго Петербурга.

Въ допетровское время на мѣстѣ нынѣшняго Адмиралтейства и Благовѣщенской церкви существовали двѣ небольшія финскія деревушки, т. е. эти мѣста были до извѣстной степени обработаны. Петръ Великій

воспользовался этимъ обстоятельствомъ — и на мѣстѣ одной деревушки стало возникать Адмиралтейство, существующее и по днесь подъ именованіемъ «Старое Адмиралтейство», а на мѣстѣ другой появился первый «каторжный дворъ». Близость каторжнаго двора къ Адмиралтейству была не простой случайностью, а вызывалась необходимостью: во флотѣ, особенно галерномъ, употреблялся трудъ каторжныхъ или, какъ тогда звали ихъ, «невольниковъ». За «каторжнымъ дворомъ», по направленію къ Мойкѣ, расположился на временную стоянку полкъ полковника Алферія Шневенца. И хотя этотъ полкъ уже 2 іюня 1706 года былъ посаженъ[2] на бригантины, и его пребываніе въ Петербургѣ было очень кратковременно, за этою мѣстностью надолго сохранилось названіе «Шневенцова слобода».

Въ первые дни своего существованія городъ состоялъ изъ рода слободокъ: Шневенцова, Морская, Греческая, Нѣмецкая и т. д. И такъ какъ надзора за постройками не было, а самъ державный строитель посѣщалъ свой «парадизъ» лишь наѣздами, не надолго, то около Адмиралтейства, на нынѣшней Адмиралтейской, Сенатской площадяхъ, Галерной, Почтовой, Морской улицахъ, въ безпорядкѣ группировались изъ маленькихъ деревянныхъ хибарокъ, крытыхъ соломой, а иногда и дерномъ, слободки, носившія въ зависимости отъ поселившихся въ нихъ рабочихъ людей различныя наименованія — Пушкарская Большая и Малая (нынѣшняя Почтовая улица и продолженіе Морской по набережной Мойки; здѣсь жили морскіе артиллеристы), Галерная (мастера галернаго дѣла; здѣсь мастеромъ галернаго дѣла Нѣмцевымъ былъ построенъ въ 1716 году значительный домъ), [3] Морскія — здѣсь жили матросы. Но съ 1716 — 1717 г. Петръ Великій начинаетъ обращать усиленное вниманіе на указанную нами мѣстность: полицейскому архитектору Гербелю поручается составить планъ распланировки Морскихъ слободокъ, [4] на мѣстѣ нынѣшняго дома Елисѣева — домъ съ колоннами — у Полицейскаго моста строится мазанковый, громадный по тому времени, Мытный дворъ, [5] дается приказаніе очистить отъ построекъ всю нынѣшнюю площадь, а Адмиралтейство вмѣсто небольшихъ рвовъ обводится настоящими глубокими каналами. [6] При очисткѣ Адмиралтейской и части нынѣшней Дворцовой площадей наткнулись на расположенный параллельно Адмиралтейству и нынѣшнему Зимнему дворцу канатный сарай, — сарай, гдѣ дѣлались канаты. Прежде, чѣмъ его снести, [7] нужно было отыскать для него мѣсто. А такъ какъ одновременно съ этимъ возникъ вопросъ о болѣе удобномъ храненіи и болѣе легкой доставкѣ къ Адмиралтейству дубоваго лѣса, то рѣшено было прорыть каналъ отъ Адмиралтейскихъ каналовъ къ уже прорытому Крюкову каналу; [8] этотъ каналъ шелъ параллельно нынѣшней Галерной улицѣ; приблизительно тамъ, гдѣ теперь находится зданіе Сената, этотъ каналъ отдѣлялъ отъ себя подъ прямымъ угломъ два отростка: первый, короткій, доходилъ до нынѣшней сенатской арки и звался «Смолянымъ каналомъ», около него была построена «смоляная баня», т. е. амбаръ, гдѣ пропитывались смолою канаты, второй отростокъ, также подъ прямымъ угломъ, поворачивалъ по нынѣшнему Конногвардейскому бульвару и въ концѣ послѣдняго, завернувъ опять таки подъ прямымъ угломъ, впадалъ въ Новый

каналъ, соединяющій Адмиралтейскіе каналы съ Крюковымъ. Такимъ образомъ появился островокъ, на которомъ были построены амбары для храненія лѣса и угля. Но указанный каналъ прорыли не до Крюкова канала, а нѣсколько дальше, до впаденія его въ Мойку, и поэтому появился еще одинъ островокъ, теперь извѣстный подъ названіемъ «Новая Голландія». Такое названіе островокъ получилъ отъ самого Петра Великаго, который повелѣлъ сохранить на немъ рощу, вырыть прудъ и построить небольшой деревянный домикъ, носившій, конечно, гордое названіе «увеселительный государевъ дворецъ». [9]

У Петра Великаго была вообще страсть оставлять среди Петербурга такія небольшія рощицы; тамъ гдѣ теперь возвышается дворецъ Принца Ольденбургскаго, нѣкогда домъ Ивана Ивановича Бецкого, постройка Фельтона съ висячимъ садомъ, въ Петровское время была извѣстная «еловая роща» съ построенною въ ней галереею для празднованія различныхъ торжествъ. Еще одна роща была оставлена Петромъ Великимъ въ концѣ Большого проспекта Васильевскаго острова.

Къ сожалѣнію, о дворцѣ и рощѣ, сохраненной Петромъ Великимъ на Новой Голландіи, не сохранилось больше никакихъ извѣстій, а послѣ смерти Великаго Преобразователя о Новой Голландіи и совсѣмъ забыли. Вспомнили о ней уже въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны, когда 13 іюля 1732 г. Адмиралтейская коллегія вошла съ особымъ представленіемъ; высказывая заботу «о государевомъ интересѣ» она указывала, что дубовые лѣса до сего времени хранятся въ безпорядкѣ, гніютъ въ каналахъ, и въ дальнѣйшемъ, чтобы преградить этотъ «большой ущербъ» для казны, необходимо выстроить особые сараи для храненія дуба; для постройки этихъ сараевъ, по мнѣнію Адмиралтейской коллегіи, самое удобное мѣсто — островокъ «Новая Голландія», такъ какъ на ней кромѣ небольшой рощи, пруда и развалившагося уже дворца Петра Великаго никакихъ построекъ не имѣется. Императрица апробовала это представленіе и въ планѣ С.-Петербурга 1738 г. мы видимъ, что берега Новой Голландіи обстроены деревянными сараями коихъ было 8, посреди же островка зданіе для служащихъ; роща вырублена, но прудъ посреди островка сохраненъ. Сараи, конечно, не отличались какой либо архитектурою, кто строилъ ихъ — неизвѣстно, но можно предположить, что они строились подъ присмотромъ того же Трезини, который въ Аннинское время игралъ доминирующую роль среди петербургскихъ архитекторовъ.

Построили сараи, стали складывать въ нихъ дубовые лѣса и успокоились; по крайней мѣрѣ за все время царствованія Императрицы Елисаветы Петровны и первые годы царствованія Императрицы Екатерины II производился только мелкій ремонтъ; [10] такъ, въ 1758 году вмѣсто стараго амбара для царскихъ шлюпокъ построили новый, [11] нѣсколько разъ исправляли деревянныя набережныя канала, [12] а въ 1763 году [13] хотѣли перестроить всѣ сараи въ деревянные же, но на каменныхъ столбахъ. Однако, возбудился вопросъ о пожарной опасности и 13 апрѣля 1765 года Императрица Екатерина II положила знаменательную резолюцію на докладѣ Адмиралтейской коллегіи о постройкѣ каменныхъ сараевъ въ Новой Голландіи: «съ богомъ». [14]

На основаніи даты этой резолюціи до сихъ поръ полагаютъ, что каменныя постройки въ Новой Голландіи были построены въ 1765 году, но постройка очень и очень затянулась. Считаемъ умѣстнымъ сдѣлать небольшое отклоненіе и познакомить съ порядкомъ казенныхъ построекъ XVIII вѣка. Проектъ обыкновенно составлялся какимъ либо извѣстнымъ архитекторомъ и шелъ на «аппробацію высочайшей власти», послѣ которой поступалъ въ то учрежденіе, для котораго изготавливалось зданіе. Учрежденіе начинало разсуждать, какъ строить: хозяйственнымъ способомъ или съ подряда. Если даже избирался первый способъ постройки, то все таки «черезъ пропечатываніе троекратно» объявленій въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», черезъ расклейку этихъ объявленій на особыхъ столбахъ, поставленныхъ въ наиболѣе людныхъ мѣстахъ города, а въ исключительныхъ случаяхъ черезъ прочтеніе въ вышеуказанныхъ мѣстахъ съ барабаннымъ боемъ этихъ объявленій, вызывались подрядчики на торги. Подрядчики являлись, давали цѣну. Тогда учрежденіе печатало новое объявленіе, смыслъ котораго былъ слѣдующій: на такую то постройку явившіеся подрядчики объявили цѣну, но эта цѣна высока, и не желаетъ ли кто нибудь понизить цѣну. Объявленіе опять печаталось троекратно — а не забудемъ, что «Вѣдомости» выходили только два раза въ недѣлю и объявленія печатались черезъ номеръ, слѣдовательно для печатанія объявленій нужно было самое малое — двѣ недѣли, а иногда и мѣсяцъ. Послѣ этого происходили опять торги, которые иногда повторялись нѣсколько разъ, пока учрежденіе не находило, что цѣна подходящая. Постройка сдавалась. Но обыкновенно подрядчикъ, взявшій постройку, такъ сбивалъ цѣну, что ему было невыгодно продолжать постройку и онъ, находя удобнѣе пожертвовать залогомъ, бросалъ работы, которыя заканчивались хозяйственнымъ способомъ или разыгрывалась снова вышеуказанная комедія — сдача постройки съ торговъ. Въ конечномъ результатѣ стоимость постройки увеличивалась во много разъ.

Далѣе, за постройкою наблюдали не только архитекторы, но и начальствующія лица, которые очень нерѣдко измѣняли во время хода постройки ширину или высоту зданія, расположеніе оконъ, дверей и т. д. и, слѣдовательно, постройка производилась не по составленному проекту архитекторомъ, а съ измѣненіемъ какого либо начальствующаго лица, иногда не имѣвшаго никакого представленія о строительномъ искусствѣ. Такъ, когда мы смотримъ на гравюру Галактіонова, [15] представляющую старый Литейный Домъ и думаемъ, что мы видимъ передъ собою постройку, проектированную архитекторомъ Шумахеромъ, — то мы ошибаемся: генералъ фельдмаршалъ Минихъ приказалъ во время постройки увеличить высоту зданія на одинъ кирпичъ, и очевидно по проекту Шумахера Литейный домъ долженъ былъ имѣть нѣсколько иной видъ.

Наконецъ, обыкновенно проектъ составлялся однимъ архитекторомъ, постройка поручалась другому архитектору, а заканчивалъ ее третій, а иногда и четвертый архитекторъ; понятно, что эти самые производители работъ не могли не вліять на ходъ самой постройки.

Что же самое происходило и съ Новой Голландіей, порталомъ которой мы восхищаемся и въ наши дни. Первоначальный проектъ былъ составленъ де-ла-Моттомъ; до сихъ поръ авторство устанавливалось лишь

предположительно, такъ какъ подписного проекта не сохранилось или онъ еще не извлеченъ изъ тайниковъ какого нибудь архива. Хотя мы и не нашли подписного проекта, но зато намъ посчастливилось отыскать другія данныя, изъ которыхъ видно, что проектъ былъ составленъ именно имъ. Оказывается, что производитель работъ Новой Голландіи инженеръ Герардъ потерялъ апробованный проектъ де-ла-Мотта и объ этой своей потерѣ извѣстилъ черезъ «С.-Петербургскія Вѣдомости» особымъ объявленіемъ, текстъ котораго мы приводимъ въ примѣчаніи. [16] Отыскался ли этотъ проектъ, возобновилъ ли его де-ла-Моттъ, или самъ Герардъ, по памяти, сочинилъ подходящій проектъ — мы не знаемъ.

Въ 1765 году вызывались лишь подрядчики [17] на матеріалы, бревна, [18] дикій камень, [19] тосненскую ординарную плиту (требовалось 1.595 кубовъ), [20] бутовую плиту (до 2.200 куб.) [21] и т. д., въ слѣдующемъ 1766 году требовалось 400 каменщиковъ [22] — т. е. приступали уже къ постройкѣ, въ этотъ же годъ углубили и уширили внутренній прудъ и соединили его каналами съ Мойкою и Крюковымъ каналомъ. [23] Работы продолжались и въ 1767 году, число каменщиковъ увеличилось до 600, [24] и въ то же время вызывали желающихъ поставить 3.556.213 кирп. [25] — изумительная точность въ количествѣ кирпича должна была показывать абсолютную честность производителя работъ, который такъ тщательно оберегаетъ казенный интересъ, что считаетъ необходимый для постройки кирпичъ не сотнями или тысячами, но единичными штуками. Цѣна этому кирпичу была 3 р. 40 к. тысяча. [26]

До 1770 года строили каменные сараи, [27] обдѣлывали каменными же стѣнками каналы, устраивали внутренній бассейнъ, 12 января 1770 года появился первый вызовъ на постройку портала. [28] Но постройка этого портала затянулась на цѣлые 7 лѣтъ и только въ 1777 году приглашались «желающіе закончить порталъ въ Новой Голландіи на Мойку»; можно почти утверждать, что въ 1777 году порталъ былъ законченъ, [29] онъ былъ даже покрытъ желѣзомъ. Каменные сараи со стороны Мойки стали функціонировать уже съ 1773 года, такъ 25 іюня этого года происходила выгрузка дуба изъ 195 пришедшихъ къ Новой Голландіи барокъ. [30]

Закончивъ въ 1777 г. устройство портала на Мойку, рѣшили продолжить постройку каменныхъ сараевъ по Крюкову каналу, но, очевидно, хозяйственный способъ, которымъ строились сараи по Мойкѣ, надоѣлъ Адмиралтейству и постройка по Крюкову каналу была сдана съ подряда за 5.950 рублей изъ казеннаго матеріала. [31] Сараи по Крюкову каналу должны были строиться совершенно такъ же, какъ и по Мойкѣ, долженъ былъ быть сдѣланъ «порталъ» и на Крюковъ каналъ — но въ это время случилось какое то несчастіе съ порталомъ на Мойку, [32] былъ ли онъ не хорошо построенъ, былъ ли употребленъ дурной матеріалъ, мы не знаемъ, но этотъ порталъ просуществовалъ всего лишь пять лѣтъ и въ 1782 году было приступлено къ его перестройкѣ. Работу рѣшили сдать съ подряда, наименьшая цѣна была предложена въ 1.500 р. [33] и черезъ два года, въ 1784 году, порталъ былъ перестроенъ. [34]

Можетъ быть, эта неудача съ порталомъ на Мойку и остановила строителей отъ попытки устроить порталъ на Крюковъ каналъ, можетъ

быть, этой постройкѣ помѣшали и денежныя затрудненія — во всякомъ случаѣ второго портала Новая Голландія не имѣла.

Подведемъ итоги:

13 апрѣля 1765 года былъ утвержденъ императрицею Екатериною II проектъ устройства на Новой Голландіи колонныхъ сараевъ съ порталами де-ла-Мотта, въ 1767 году производитель этихъ работъ Герардъ утерялъ подлинный проектъ де-ле-Мотта, но постройки продолжались; къ постройкѣ самого портала было приступлено въ 1770 году и законченъ онъ въ 1777 году, въ 1782 году его стали перестраивать, въ 1784 году эта перестройка закончилась и можно почти утверждать, что съ 1784 года по наши дни, т. е. 130 лѣтъ, порталъ существуетъ въ неизмѣненномъ видѣ.

Еще нѣсколько словъ о Новой Голландіи.

Въ царствованія Павла Петровича [35] и Николая I, поднимался вопросъ о переустройствѣ крышъ каменныхъ сараевъ, [36] полагали, что деревянныя стропила, на которыхъ укрѣплялась крыша, небезопасны въ пожарномъ отношеніи, а потому необходимо устроить желѣзную крышу на каменныхъ сводахъ, но дальше проекта дѣло не пошло. Первое существенное дополненіе было сдѣлано уже въ 1828 г., [37] когда Императоромъ Николаемъ Павловичемъ былъ утвержденъ проектъ трехэтажной башни для 500 арестантовъ. Проектъ былъ сдѣланъ архитекторомъ Штаубертомъ, смѣта достигла до 250 т. р., стоимость же постройки возрасла до 320.739 р. 59 к. Интересно отмѣтить, что при постройкѣ этой башни возникъ вопросъ, нужно ли для башни свайное основаніе, и послѣ изслѣдованія почвы нашли, что достаточно положить ростверкъ, а не бить сваи.

Вслѣдъ за постройкой Арестантской башни, — конечно, не въ связи съ этой постройкою, — стала мало-по-малу измѣняться и вся прилегающая мѣстность. Прежде всего исчезли каналы, образовавшіе тотъ островокъ, на которомъ находились угольные амбары, на мѣстѣ этихъ каналовъ въ 1800 — 1804 годахъ появились постройки Кваренги: Конногвардейскій манежъ и конногвардейскія казармы. Каналъ по нынѣшнему Конногвардейскому бульвару исчезъ гораздо позже, на него выходили конюшни Л. Гв. Коннаго полка и обыватель Петербурга жаловался, что солдаты валятъ въ этотъ каналъ навозъ изъ конюшенъ. Когда началъ строиться нынѣшній Николаевскій, а въ то время Благовѣщенскій мостъ, спрятали въ трубу часть Крюкова канала отъ Невы до Новой Голландіи и каналъ по Конногвардейскому бульвару — появился этотъ послѣдній. Находившійся по лѣвой сторонѣ Галерной улицы (лѣвой отъ Сенатской арки) канатный дворъ хотѣли распродать еще при Императорѣ Павлѣ I, [38] повторили эту попытку и при Императорѣ Николаѣ I, но оказалось, что охотниковъ покупать дворовые участки не нашлось.

Но тогда же пробили Замятинъ переулокъ отъ Галерной улицы до Конногвардейскаго бульвара. Затѣмъ, въ 1848 году возникъ [39] проектъ застроить всю Новую Голландію каменными постройками и въ это время докончили каменные сараи по Крюкову каналу, — проектъ остался не доконченнымъ. Наконецъ, укажемъ, что уже въ наши дни въ Новой Голландіи былъ сильный пожаръ, который, впрочемъ, пощадилъ знаменитый порталъ. Однако, если пожаръ былъ настолько милосердъ, что

сохранилъ для насъ уголокъ былого Петербурга Екатерининскихъ временъ, то, кажется, нѣтъ сомнѣнія, что современный петроградецъ не будетъ настолько милостивъ, и на мѣсто постройки де-ле-Мотта возникнетъ какой нибудь «сверхвымышленный» небоскребъ и память объ увеселительномъ островкѣ Петра I окончательно исчезнетъ...

П. Столпянскій.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Литература о «Новой Голландіи», очень незначительна, мы можемъ указать только на замѣтку Л. и М. Рудницкихъ: «По поводу продажи Новой Голландіи и Новаго Адмиралтейства», «Старые Годы», 1910 г., май-іюнь, стр. 73. — 2. Матеріалы по исторіи русскаго флота, т. III, стр. 557. — 3. Богдановъ-Рубанъ, стр. 162. — 4. Полное собраніе законовъ № 3427. — 5. Петровъ. Исторія Петербурга, стр. 191. — 6. Матеріалы къ исторіи русскаго флота, т. III, стр. 563. — 7. Шамъ же, томъ IV, стр. 477. — 8. Шамъ же, томъ IV, стр. 413. Богдановъ-Рубанъ, стр. 224. Архивъ Морск. Министр. Дѣло Адмир. коллегіи 2. (1) л. 938, 939, 1072, 1073. — 9. Сборн. Ист. Общ., т. 104, стр. 337. Опись сенат. указовъ Баранова № 4259. — 10. Смотри, напримѣръ, Опись Баранова № 4733. С.-Пет. Вѣд. 1749, стр. 124. — 11. С.-Пет. Вѣд. 1758, № 31. — 12. Шамъ же, 1763 № 91. — 13. Шамъ же, 1763, № 92. — 14. Архивъ Морск. Министр. Дѣло Высоч. Повел. 22. л. 95. — 15. Архивъ Артил. музея. Журналъ канцеляріи артиллеріи и фортификаціи 1733 г. — 16. С.-Пет. Вѣд. 1766, іюня 16. № 48. Находящіяся въ Адмиралтейской службѣ инженеръ Герардъ учиненой архитекторомъ дела-Мотомъ апробованный и подписанный коллегіей фасаду планъ строющимся въ Новой Голландіи каменнымъ лѣснымъ сараямъ, шедъ по дорогѣ обронилъ, того ради ежели кто оный нашелъ, тотъ бы объявилъ Государственной Адмиралтейской коллегіи въ экспедиціи Интендантской безъ всякаго опасенія. — 17. С.-Пет. Вѣд. 1765, № 32, отъ 22 апрѣля — 18. Шамъ же, 1765, № 38, отъ 13 мая. — 19. Шамъ же, 1765, № 41, отъ 24 мая. — 20. Шамъ же, 1765, № 63, августа 9. — 21. Шамъ же, 1765, № 79, октября 7. — 22. Шамъ же, 1766, № 24. — 23. Шамъ же, 1766, № 44. — 24. Шамъ же, 1766, № 82. — 25. Шамъ же, 1767, № 33. — 26. Шамъ же, 1767, № 40. — 27. Напримѣръ, тамъ же, 1767, № 48. — 28. Шамъ же, 1770, № 4. — 29. Шамъ же, 1776, № 98. — 30. Шамъ же, 1773, № 38. — 31. Шамъ же, 1777, № 98 и 1778, ст. 107, 282. — 32. С.-Пет. Вѣд. 1782, апрѣля 22, стр. 236: желающіе передѣлать разобранный въ Новой Голландіи на Мойкѣ порталъ, карнизъ и фронтонъ съ брандтмауеромъ... — 33. Шамъ же, 1782, стр. 335. — 34. Шамъ же, 1784, стр. 952. — 35. Архивъ Морск. Министр. Дѣло гр. Кушелева № 13. — 36. Шамъ же, Отд. 1, стр. 2. № 1898. — 37. Шамъ же, Отд. 1, стр. 2, № 399 и 401. — 38. С.-Пет. Вѣд. 1794, стр. 1161. — 39. Шамъ же, 1848, № 94, стр. 375.

МАЛОИЗВѢСТНЫЕ ЧЕРТЕЖИ БАЖЕНОВА.

(P. Doulsky: Quelques projets de Bajénoff à l'Université de Kazan).

Въ библіотекѣ Императорскаго Казанскаго университета среди многочисленныхъ рѣдкостей, обращающихъ на себя вниманіе, заслуживаютъ особеннаго интереса нѣсколько чертежей «славнаго архитектора В. И. Баженова». Въ настоящее время — время учета итоговъ прошлаго — даже незначительные, малоизвѣстные до сихъ поръ наброски и эскизы В. И. Баженова могутъ быть важнымъ дополненіемъ къ подробной характеристикѣ яркаго и въ то же время «загадочнаго» зодчаго Екатерининской эпохи; ввиду этого, опубликованіе нѣсколькихъ забытыхъ чертежей Баженова, имѣющихся въ книгохранилищѣ Казанскаго университета, можетъ быть признано своевременнымъ.

Описываемая коллекція чертежей Баженова, находящихся въ библіотекѣ Казанскаго университета, сохраняется въ особой большой папкѣ-альбомѣ, состоящей изъ нѣсколькихъ десятковъ листовъ бѣлой плотной бумаги. Все собраніе чертежей, очевидно, раньше предполагалось къ наклейкѣ въ этотъ же альбомъ, для чего онъ, вѣроятно, и былъ заготовленъ, но, къ счастью, всѣ чертежи остались ненаклеенными, благодаря чему сохранили свой прежній видъ и размѣръ. Въ альбомѣ на первой страницѣ въ 1821 г. бывшимъ помощникомъ библіотекаря А. Е. Лентовскимъ сдѣлана подробная помѣтка, регистрирующая все собраніе этой папки. Изъ этой помѣтки видно, что въ папкѣ хранится 45 листовъ съ архитектурными планами, фасадами и акварельными рисунками цвѣтовъ, но цѣнность этого собранія заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что среди чертежей имѣются 5 подлинныхъ работъ В. И. Баженова. Работы эти представляютъ:

1) фасадъ памятника-церкви съ планомъ; чертежъ помѣченъ ноябремъ 1771 года и подписанъ самимъ авторомъ;

2) фасадъ церкви, отмытый тушью; безъ подписи, но у масштаба есть надпись «6 саженъ», несомнѣнно устанавливающая почеркъ и росчеркъ знаменитаго архитектора;

3 — 5) три чертежа въ готическомъ стилѣ, изображающіе проекты сѣни для мощей митрополита Петра. Эти три архитектурные эскиза вычерчены тушью и пройдены акварелью въ сѣро-синихъ и зеленыхъ то-

нахъ въ раскраскѣ, соотвѣтствующей строительныхъ матеріаламъ; они всѣ подписаны и прекрасно сохранились.

Небезынтересно, какими судьбами архитектурные проекты Баженова сдѣлались достояніемъ Казанскаго университета.

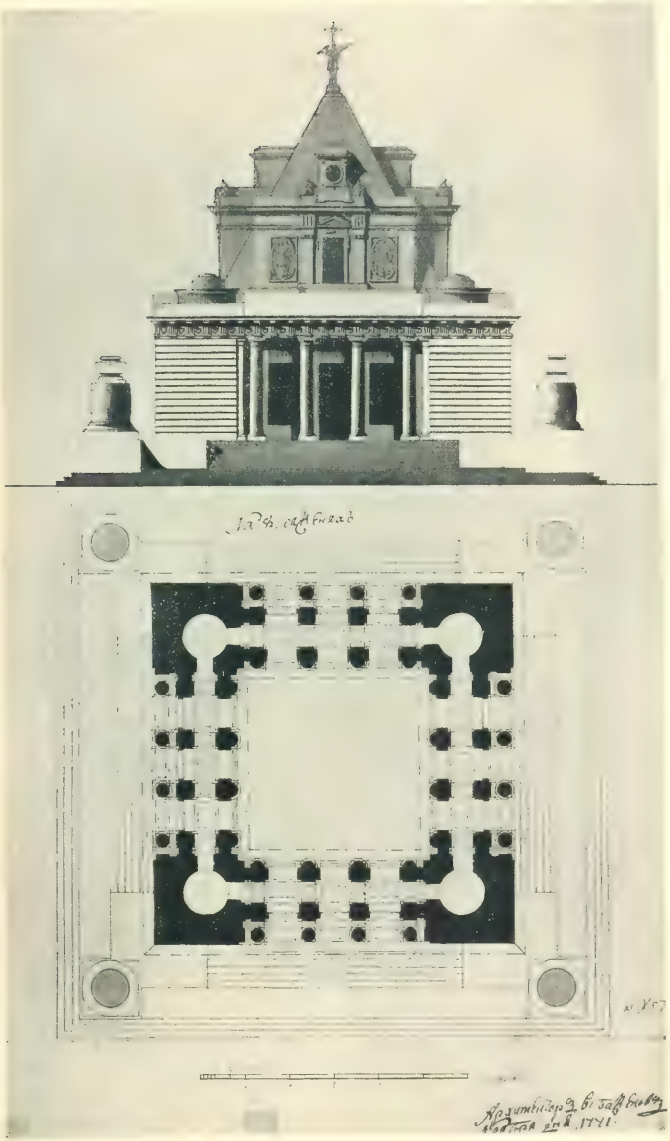
Обращаясь къ трудамъ, посвященнымъ историческому описанію Казанскаго университета, мы видимъ, что главной основой его библіотеки послужило собраніе книгъ, рукописей и эстамповъ изъ собственнаго книгохранилища князя Потемкина, предполагавшаго подарить свою библіотеку университету въ Екатеринославѣ, [1] но смерть Шавpическаго князя и Екатерины II помѣшали осуществленію созданія университета въ Новороссіи, и завѣщанная ученому учрежденію библіотека была сдана въ Екатеринославскій приказъ общественнаго призрѣнія, который довольно небрежно хранилъ это сокровище.

Казанскій губернаторъ Де-Ласси, раньше служившій при князѣ Шавpическомъ, былъ освѣдомленъ о цѣнномъ собраніи книгъ Потемкина и поэтому въ 1798 г., воспользовавшись пребываніемъ Императора Павла I въ Казани, просилъ государя библіотеку Свѣтлѣйшаго пожертвовать Казанской гимназіи. [2] На ходатайство генерала Де-Ласси послѣдовало Высочайшее соизволеніе, и въ мартѣ 1799 г., библіотека была доставлена въ Казанскую гимназію, [3] а въ 1808 г. [4] распоряженіемъ Попечителя была переведена во вновь открытый Казанскій университетъ. Потемкинское собраніе книгъ заключаетъ въ себѣ 1737 №№, и папка Баженовскихъ чертежей какъ разъ значится въ описи Потемкинской библіотеки; въ хронологическомъ же каталогѣ университетской библіотеки записана за № 1641. Довольно любопытнымъ документомъ является распоряженіе Попечителя о перечисленіи Потемкинскаго собранія книгъ изъ гимназической библіотеки въ университетъ. «Рукописи, картины и эстампы, которые, какъ усматриваю я изъ меморіи Совѣта отъ 16-го минувшаго декабря, остаются еще не разобраны, разобравъ, приведши въ надлежащій порядокъ, и на основаніи прежняго моего предписанія сдѣлавъ вѣрныя росписи, обратить ихъ согласно съ мнѣніемъ Совѣта по ихъ рѣдкости и важности для университетской библіотеки, притомъ объяснить Г-ну Профессору и библіотекарю, чтобы книги сего рода и эстампы отнюдь никому на домъ отпускаемы не были, а кто пожелаетъ любопытствовать ихъ, таковымъ дозволять пользоваться ими въ библіотекѣ. Степанъ Румовскій». [5]

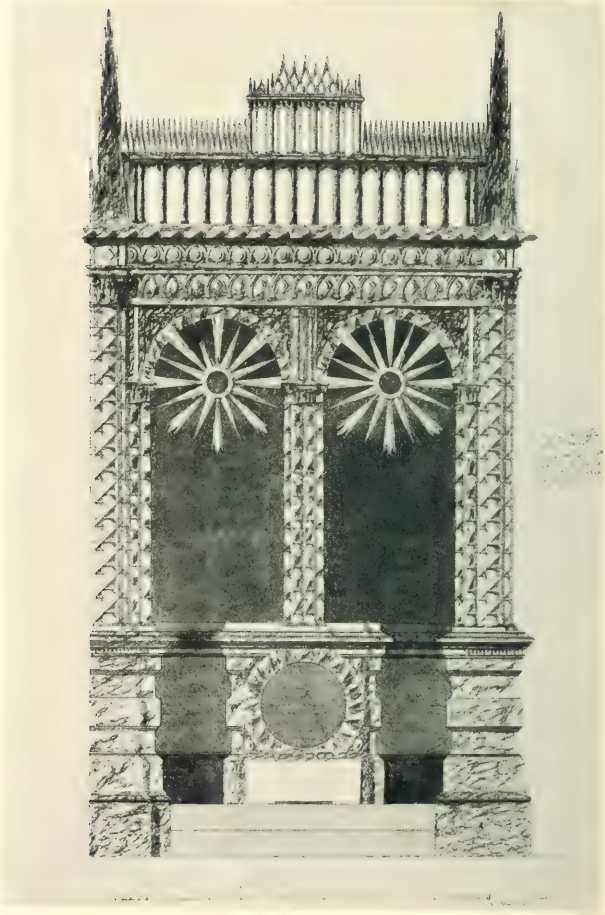
Послѣ неоднократныхъ тяжбъ между гимназіей и университетомъ изъ за цѣннаго Потемкинскаго собранія, въ 1812 г. 23 сентября книги были окончательно «усвоены» [6] университетомъ и такимъ образомъ чертежи Баженова, испытавъ цѣлый рядъ мытарствъ, нашли себѣ достойный пріютъ въ библіотекѣ Императорскаго Казанскаго университета.

П. Дульскій.

1. Н. П. Загоскинъ. «Исторія Императорск. Универс.» томъ III, стр. 9.
2. В. Владиміровъ. «Историч. записка о 1 гимназіи, ч. 2. XIXстолѣтіе» стр. 37.
3. Н. П. Загоскинъ. «Исторія Имп. Казанскаго Университета» т. III, стр. 11.
4. Михаилъ Рыбушкинъ. «Краткая исторія города Казани.» 1850 г., ч. 2, стр. 46.
5. Архивъ Казанскаго Университета. Дѣло Совѣта, 1808 годъ, № 19.
6. Архивъ Казанск. Университета. Дѣло Совѣта, 1812 года.



Баженовъ: Проектъ памятника-церкви. (Библіотека Императорскаго Казанскаго университета).
Bajénoff: Projet d'une chapelle commémorative. (Bibliothèque de l'Université Impériale de Kazan).



Баженовъ: Проектъ сѣни для мощей св. митрополита Петра.
(Библіотека Императорскаго Казанскаго университета).
Bajenoff: Projet de tabernacle pour les reliques de S-t Pierre le metropolite.
(Bibliothèque de l'Université Impériale de Kazan).

Баженовъ: Проектъ сѣни для мощей св. митрополита Петра.
(Библіотека Императорскаго Казанскаго университета).
Bajénoff: Projet de tabernacle pour les reliques de S-t Pierre le métropolite.
(Bibliothèque de l'Université Impériale de Kazan).

Баженовъ: Фасадъ церкви.
(Библіотека Императорскаго Казанскаго Университета).

Bajénoff: Façade d'une église.
(Bibliothèque de l'Université Impériale de Kazan).

СТАРИННЫЕ ОСОБНЯКИ ВЪ ПЛЕСѢ.

(G. Loukomsky: Les vieux hôtels de Plioss, près Kostroma).

Маленькій, тихій заштатный городъ — Плесъ, Костромской губерніи, уютно и живописно расположился на склонѣ одного изъ лѣсистыхъ холмовъ праваго берега Волги. Между Костромой и Кинешмой, вообще, самая красивая и типичная часть сѣверной Волги. Но у Плеса картина этого пейзажа особенно поэтична и характерна для того фона, по которому разбросаны въ этихъ мѣстахъ памятники старины.

Въ Плесѣ работалъ этюды Левитанъ. Въ Плёсѣ строилъ когда то Висконти, быть можетъ, судя по остаткамъ, и мастера Екатерининскаго времени. Наглядными доказательствомъ участія въ строительствѣ Плеса хорошихъ мастеровъ и являются сохранившіеся здѣсь «особняки».

Едва ли они относятся ко времени болѣе позднему, чѣмъ самое начало XIX вѣка.

Здѣсь нѣсколько такихъ купеческихъ, грузныхъ, съ антресолями и воротами, домовъ, расположенныхъ по набережной Волги. Вокругъ заросшіе кустарникомъ, съ разрушающимися деталями, съ руинами вмѣсто воротъ, съ повисшимъ зонтикомъ надъ парадными подъѣздомъ — дома эти навѣваютъ воспоминанія о тѣхъ образахъ и типахъ, впечатлѣнія о которыхъ остались еще со временъ дѣтства — отъ прочтенія романовъ Мельникова-Печерскаго, такъ хорошо знавшаго бытъ и характеръ типовъ этого края. Старозавѣтныя купеческія семейства, только они могли населять эти особняки. Обширныя высокія залы, лишенныя уюта, но зато милыя теплыя комнаты антресолей, старинная неуклюжая «крѣпостная» мебель, всегда шумящій самоваръ на столѣ длинной-длинной столовой, прилавки въ передней, лежанки изъ синихъ кафлей XVIII столѣтія, портреты какихъ то полныхъ дамъ въ желтыхъ платкахъ и съ платочками въ рукахъ, мужчинъ съ медалями на шеѣ...

Изъ нѣсколькихъ особняковъ въ Плесѣ отмѣтимъ особенно намъ понравившіеся. Первый — принадлежащій г-жѣ Частухиной — похожъ на тѣ дома этого періода строительства, которые встрѣчаются и въ Костромѣ. Дома г-жи Солодовниковой и Акцизнаго управленія на Пав-

ловской улицѣ, домъ г-жи Викентьевой на Волжской набережной въ Костромѣ въ типѣ этого Плесскаго дома. Въ стилѣ Людовика XVI канелированные пилястры, гирлянды, подвѣшанныя къ капителямъ, полотенца въ удлиненныхъ квадратахъ между капителями, розасы съ аканѳовымъ орнаментомъ надъ окнами второго этажа. Иногда кажется даже, что есть детали схожія, указывающія на руку общаго мастера этихъ домовъ и костромскихъ.

Въ домѣ Частухиной прекрасный карнизъ съ модульонами, но особенно импозантнымъ является пилястровый плоскій портикъ; около дома двое воротъ, нынѣ находящихся въ очень печальномъ состояніи.

Но былъ ли это особнякъ? Не домъ ли присутственныхъ мѣстъ, одинъ изъ такихъ, которыхъ было построено много на особый капиталъ (по 200.000 р. на губернію) ассигнованный Екатериной Великою?

Другой домъ, на другомъ краю города — съ характернымъ для времени полукружіемъ на углу. Полукружіе, конечно изъ колоннъ, пространство позади которыхъ забрано. Похожіе въ Костромѣ дома Акатовыхъ на Русиной улицѣ и Пріюта на Мшанской говорятъ о времени Александровскаго классицизма. Но кромѣ указанныхъ, въ Плесѣ еще цѣлый рядъ другихъ также интересныхъ построекъ, — нынѣ лѣтомъ лишь занятыхъ многочисленными дачниками, наполняющими Плесъ шумомъ, суетой два-три мѣсяца въ году, а потомъ въ угрюмую осень и холодную зиму стоящіе покинутыми, и молчаливо выглядываютъ они тогда своими окнами, прекрасныхъ пропорцій. Изъ нихъ домъ Грошева едва ли не самый интересный, ибо что всего рѣже — онъ построенъ въ стилѣ Людовика XVI и украшенъ надоконными гирляндами.

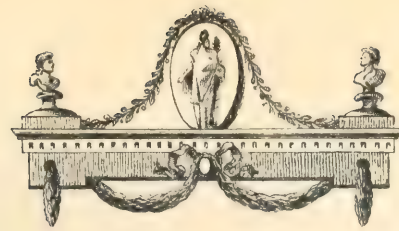
Г. Лукомскій.

Домъ г-жи Частухиной въ Плёсѣ, Костромской губерніи.

Une maison privée a Plioss, près Kostroma.

Домъ г-жи Частухиной въ Плёсѣ, Костромской губерніи (деталь).

Une maison privée à Plioss, près Kostroma (détail).



ПАВЛОВСКІЙ ДВОРЦОВЫЙ ТУАЛЕТЪ—СУВЕНИРЪ ФРАНЦУЗСКОЙ КОРОЛЕВЫ МАРІИ-АНТУАНЕТТЫ.

(E. Chliapkine: Sur la toilette en porcelaine de Sèvres, souvenir de la reine Marie-Antoinette).

ВЪ маѣ и іюнѣ 1782 года великій князь Павелъ Петровичъ съ женою Маріею Ѳеодоровной посѣтили, подъ именемъ графа и графини Сѣверныхъ (du Nord), Парижъ и были радушно приняты королемъ Людовикомъ XVI и Маріей Антуанеттой. Все путешествіе во Франціи подробно описано въ I томѣ мемуаровъ баронессы Генріетты-Луизы Оберкирхъ. * Свидѣтельствомъ пріязни Маріи Антуанетты можетъ служить письмо королевы графу Мерси (de Mercy), гдѣ она приглашаетъ великую княгиню, ввиду отъѣзда короля на охоту въ день св. Губерта, пріѣхать запросто обѣдать въ Шріанонъ съ госпожей Бенкендорфъ и кн. Куракинымъ (Correspondance inédite de Marie-Antoinette publiée par le comte P. V. d'Hunolstein. Paris, 1864 г., стр. 100). 16 іюня 1782 г. королева въ письмѣ къ брату, императору австрійскому Іосифу, даетъ характеристику графа и графини Сѣверныхъ. Великій князь, говоритъ она, очень понравился королю своей простотой, онъ очень образованъ и любитъ посмѣяться, сохраняя передъ свитой притворную осторожность (une réserve étudiée); онъ знаетъ имена и труды всѣхъ нашихъ писателей и, когда ихъ представляли ему, онъ говорилъ съ ними какъ со знакомыми. Обнаружилась суровая (cruelle) политика его матери, когда король спросилъ князя, правда ли что онъ никому не можетъ довѣриться въ своей свитѣ; великій князь воскликнулъ: если бы нашлась какая нибудь вѣрная собачка (caniche, пудель) въ моей свитѣ, моя мать распорядилась бы бросить ее въ воду раньше чѣмъ бы мы уѣхали изъ Парижа. И это было сказано королю не наединѣ. Великая княгиня отличается холоднымъ упрямствомъ (roideur froide), она охотно повелѣваетъ (décide) и преувеличиваетъ свои знанія при всякомъ удобномъ случаѣ; она превосходно говоритъ по-французски (тамъ же, стр. 102). На стр. 103 — 106 помѣщены нижепечатаемыя письма. Для читателей «Старыхъ Годовъ» любопытно второе письмо, касающееся туалета, сдѣланнаго по личному заказу и указаніямъ (soins personnels) королевы Маріи Антуанетты, сложившей на эшафотѣ свою красивую голову

* «Mémoires de la baronne d'Oberkirch publiés par le comte de Montbrison son petit-fils et dédiés à sa majesté Nicolas I empereur, de toutes les Russies». Paris, t. I, 1853.

16 октября 1793 года. Но тутъ выходитъ нѣкоторое недоразумѣніе. По разсказу баронессы Оберкирхъ, по осмотрѣ Севрской мануфактуры и покупкѣ разныхъ издѣлій на 300.000 ливровъ, вел. кн. Маріи Ѳеодоровнѣ преподнесли чудесный туалетъ изъ фарфора bleu-lapis съ изображеніемъ трехъ грацій и двухъ амуровъ. Великая княгиня предполагала, что этотъ туалетъ изготовленъ для королевы, но графъ Анживильеръ заявилъ, что это даръ королевы — графинѣ Сѣверной. * Надо полагать, если вѣрить г-жѣ Оберкирхъ, писавшей свои мемуары въ 1789 г., что поднесено было туалетное зеркало, а остальные нынѣ сохранившіеся 31 предметъ были посланы королевой годъ спустя и объ нихъ и говоритъ какъ о второмъ туалетѣ ниже помѣщенное письмо. ** Но есть и другое объясненіе. Въ Описаніи дворца въ Павловскѣ, составленномъ и собственноручно написанномъ вел. кн. Маріей Ѳедоровной въ 1795 г. сказано при описаніи спальной: vis à vis du lit une grande glace, devant la quelle se trouve placée la belle toilette que le roi de France m'a donnée... de l'autre coté il y a une table avec une toilette de porcelaine de Sévres. А. В. Праховъ ставитъ знакъ вопросительный объ этомъ второмъ туалетѣ (Худ. Сокр. Россіи III, стр. 373). Не смѣшала ли баронесса Оберкирхъ эти два туалета: трудно было бы изготовить вещь изъ севрскаго фарфора съ г е р б а м и вел. кн. Маріи Ѳеодоровны въ промежутокъ времени отъ 18 мая до 16 іюня 1782 года и вполнѣ естественно было начальнику севрской мануфактуры преподнести какой нибудь обыкновенный туалетъ при посѣщеніи графа и графини Сѣверныхъ. Другой съ зеркаломъ chef d'oeuvre и съ вещицами, украшенными портретами короля и королевы, былъ посланъ въ апрѣлѣ 1783 года, а первый (1782 г.) туалетъ, возможно, и есть тотъ, о которомъ какъ о второмъ, упоминаетъ Марія Ѳеодоровна въ своемъ описаніи дворца. Туалетъ находится во дворцѣ Великаго Князя Константина Константиновича въ Павловскѣ. Зеркало туалета превосходно издано въ краскахъ въ I выпускѣ изданія Великаго Князя «П а в л о в с к ъ» I, № 3. Оно окружено наметомъ темно голубого цвѣта съ желтыми орнаментами и бѣлыми фигурами. Общій видъ всего туалета и детали зеркала — см. «Художественныя Сокровища Россіи» т. III, таблицы 109 — 112 и текстъ къ нимъ А. И. Успенскаго.

---

* «Sur la fin on présenta à la princesse une toilette d'une grande beauté. Elle était tout en porcelaine bleu-lapis, ornée de peintures et de bordures en émail, imitant les pierres fines et les perles, et montée en or. Deux Amours placés sur le miroir se jouent aux pieds de trois Grâces qui le soutiennent. La princesse en admirant ce bijou s'écria: Mon Dieu! que c'est beau! C'est sans doute pour la reine! — Madame, repondit M. le comte d'Angivillers, la reine l'offre à madame la comtesse du Nord; elle espère qu'elle lui sera agréable, et qu'elle la conservera en mémoire de Sa Majésté. — Ah voici partout mes armes, en effet, reprit madame la grande duchesse. La reine est mille fois trop aimable; je la remercierai moi même. Oh, le magnifique présent... Toute la peur de madame la comtesse du Nord était que pendant la route on ne brisat ces magnificences. Elle en fit prendre tous les soins possibles». (Mémoires I, p. 312. Ср. «Художественныя Сокровища Россіи», томъ III. 1903, стр. 392, гдѣ приведенъ въ переводѣ весь этотъ разсказъ).

** Ср. Н. К. Ш и л ь д е р а «Императоръ Павелъ Первый». Спб. 1901, стр. 161 — 165, гдѣ приведены выдержки и изъ мемуаровъ г-жи Campan (I, 241) и корреспонденціи Гримма (II, 151).

Ce 16 juillet 1782.

A la Grande-Duchesse de Russie
Marie de Wurtemberg.

Madame ma soeur, jai reçu avec une bien particulière satisfaction la lettre que vous m'avez adressée, le roy a été aussi fort touché de celle de monsieur mon frère le grand duc; vous avez laissé icy un souvenir ineffaçable et nous félicitons l'empire de Russie de l'espoir de vous posséder un jour comme souverains, j'aimerais à avoir une occasion de vous le prouver. Il y a dans vos personnes une grâce et une amabilité qui feront le bien général dans votre pays et les lumières du grand duc en feront un prince accompli. — Jouissez de la vie, madame ma soeur, puisque vous êtes entourée de tous ses charmes et rappelez vous que vous n'avez laissé icy que des amis. Je prie Dieu qu'il me fournisse de nombreuses circonstances de me rappeler à votre souvenir et à celui de monsieur le grand duc et de vous exprimer tous mes sentiments de haute estime et d'inaltérable amitié. Votre bonne soeur et amie Marie Antoinette.

16 іюля 1782.

Переводъ. Madame ma soeur! Я была чрезвычайно довольна, получивъ Ваше письмо и король также былъ тронутъ письмомъ великаго князя. Вы оставили здѣсь незыблемую о себѣ память и мы можемъ поздравить русское государство съ надеждой видѣть васъ когда нибудь на тронѣ; надѣюсь что мнѣ удастся доказать это (мою память). Въ Вашей личности есть что то милое и дружелюбное, что будетъ благомъ Вашей странѣ, а познанія великаго князя сдѣлаютъ его совершенствомъ на тронѣ. Наслаждайтесь жизнью, madame ma soeur, Вы окружены всей ея прелестью, и помните, что здѣсь Вы оставили только друзей. Дай мнѣ Богъ побольше случаевъ чаще напоминать Вамъ и великому князю о себѣ и выразить вамъ чувство моего искренняго уваженія и неизмѣнной дружбы. Ваша сестра и другъ Марія-Антуанетта.

Ce 20 avril 1783.

A la Grande Duchesse de Russie
Marie de Wurtemberg.

Madame ma soeur, j'ai voulu vous donner une marque particulière de mon souvenir et de mon amitié, et j'ai fait exécuter par les premiers artistes de la manufacture de Sèvres une toilette que je vous prie d'accepter comme un faible gage de sentiments qui ne s'altéreront jamais. J'ai donné mes soins personnels à ce petit meuble et je serai heureuse s'il est agréable autant que j'ai de plaisir à vous l'offrir. Votre portrait m'a été remis fort fidèlement, j'en ai fait l'un des ornements de mon cabinet. Il est précieux à bien des titres puisqu'il vient de vous et qu'il est fort ressemblant. Vous trouverez sur des pièces de la toilette le portrait du roy et le mien. Il y a déjà un an que vous avez paru parmi nous; il me semble que vous y êtes encore tant votre souvenir est vivant. — Le roy qui garde de vous, madame ma soeur, des sentiments d'admiration dévouée m'a chargée d'être auprès de vous son interprète. Adieu, madame ma soeur, soyez toujours persuadée de mon estime, de mon attachement et de mon amitié. Votre bonne soeur et amie Marie Antoinette.

20 апрѣля 1783.

Переводъ. Madame ma soeur! Я хотѣла дать Вамъ особый знакъ моей памяти и дружбы къ Вамъ и приказала первымъ художникамъ севрской мануфактуры сдѣлать туалетъ, который и прошу принять какъ слабый залогъ моего неизмѣннаго къ Вамъ чувства. Я лично хлопотала объ этой мебели и я буду счастлива, если она доставитъ Вамъ то же удовольствіе, какое я испытываю, передавая ее Вамъ. Я своевременно получила Вашъ портретъ, и онъ сталъ однимъ изъ украшеній моего кабинета. Онъ драгоцѣненъ по многимъ причинамъ: и потому что полученъ отъ Васъ, и потому что очень похожъ. На вещичкахъ туалета Вы найдете портреты мой и короля. Вотъ уже годъ, какъ Вы были у насъ, а мнѣ все кажется, что Вы еще здѣсь: такъ сильно воспоминаніе о Васъ. Король просилъ меня передать Вамъ чувство своего искренняго высокопочитанія (admiration dévouée). До свиданья, madame ma sœur, вѣрьте чувствамъ моего уваженія, моей привязанности и моей къ Вамъ дружбы, Ваша сестра и другъ Марія-Антуанетта.

Проф. И. А. Шляпкинъ.

БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ.

РУССКАЯ ЦЕРКОВНАЯ СПѢНОПИСЬ ВЪ СРЕДНЕВѢКОВОЙ ПОЛЬШѢ.

Взаимныя на протяженіи почти тысячелѣтія отношенія между русскимъ и польскимъ искусствомъ или, точнѣе выражаясь, поочередныя вліянія одного на другое, начавшіяся, по всей вѣроятности, въ эпоху кіевской Руси, до сихъ поръ не сдѣлались еще предметомъ отдѣльнаго изслѣдованія, и лишь единичные моменты этого историческаго процесса затрагивались то въ русской, то въ польской художественной литературѣ. Въ послѣдней, между прочимъ, разными авторами и въ разное время обращалось вниманіе на наиболѣе значительное проявленіе русскаго искусства въ Польшѣ — на стѣнопись русскихъ мастеровъ во многихъ католическихъ храмахъ XIV и XV вв., отъ которой до насъ, увы, сохранилось очень мало. Несмотря на рядъ обстоятельныхъ очерковъ и статей по данному вопросу, недоставало, однако, обзора всѣхъ въ совокупности работъ русскихъ иконописцевъ въ средневѣковой Польшѣ. Этотъ пробѣлъ теперь въ извѣстной степени пополненъ молодымъ львовскимъ ученымъ Владиславомъ Подляхой, первымъ среди польскихъ историковъ искусства, который спеціально занялся изученіемъ православной иконописи въ австрійскихъ земляхъ. Д-ръ Подляха, издавшій въ 1912 г. цѣнный трудъ о стѣнописи въ церквахъ Буковины, * является однимъ изъ главныхъ сотрудниковъ затѣянной въ прошломъ году Шадеушемъ Пини во Львовѣ обширной и богато иллюстрированной «Исторіи польской живописи», ** въ которой онъ взялъ на себя обработку періода среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія. Въ появившихся до начала

* D-r Władysław Podlacha: «Malowidła Ścienne w cerkwiach Bukowiny» (Львовъ, 1912 г.), изд. «Общества для поддержанія польской науки» (Towarzystwo dla popierania nauki polskiej).

** «Historya Malarstwa Polskiego». Изданіе разсчитано на 30 выпусковъ со 100 цвѣтными воспроизведеніями и 100 геліогравюрами Кромѣ д-ра Подляхи, въ изданіи участвуютъ еще д-ръ Зыгмунтъ Батовскій (XVIII в.) и д-ръ Владиславъ Татаркевичъ (XIX — XX в.).

войны трехъ первыхъ выпускахъ изданія авторъ посвящаетъ отдѣльную главу русскому искусству на территоріи средневѣковой Польши и подробно разсматриваетъ главные его этапы.

Появленіе русской декоративной стѣнописи XIV в. въ Польшѣ не носитъ характера самодовлѣющаго художественнаго теченія, а неразрывно связано съ личностью великаго князя литовскаго Владислава Ягелло, вступившаго въ 1386 г. на польскій престолъ благодаря женитьбѣ на Ядвигѣ, дочери скончавшагося въ 1382 г. Людовика, короля венгерскаго и польскаго. Ягелло былъ воспитанъ на русской культурѣ, преимущественно пользовался русской рѣчью, и среди его приближенныхъ преобладали бѣлоруссы и малоруссы. Хотя онъ лишь за нѣсколько дней до вѣнчанія съ Ядвигой принялъ крещеніе, въ немъ русское церковное искусство имѣло, по словамъ польскаго лѣтописца Длугоша (1415—1480), горячаго поклонника и покровителя, въ особенности же русская стѣнная иконопись. Уже въ первые годы царствованія Ягелла въ польской столицѣ находились русскіе мастера, работавшіе надъ росписью королевскаго замка и нѣкоторыхъ костеловъ близъ Кракова. Согласно преданію, придворнымъ живописцемъ тогда состоялъ нѣкій Яковъ Венжикъ, родомъ изъ Литвы, кисти котораго приписывалась чудотворная икона Богоматери вродѣ Ченстоховской Одигитріи, хранившаяся въ Бернардинскомъ костелѣ въ Сокалѣ и сдѣлавшаяся тамъ въ 1843 г. жертвой пожара. Объ отношеніяхъ короля къ русскимъ живописцамъ свидѣтельствуетъ, между прочимъ, сохранившаяся любопытная грамота 1426 г., въ которой иконописцу Гайлю, священнику изъ Перемышля, даруются доходы съ мѣстной православной церкви Рождества Христова за его работы въ храмахъ земли сандомірской, краковской и сѣрадзской. Указанія Яна Длугоша, что по порученію Ягелло храмы на Лысой Горѣ, въ Краковѣ, Вислицѣ, Сандомірѣ, Люблинѣ и даже отдаленномъ Гнѣзнѣ (Gniezno, въ нынѣшней прусской Польшѣ) были украшены «греческой»* стѣнописью, подтверждаются и другими современными источниками. Такъ, въ придворныхъ счетахъ Ягелла и Ядвиги, — по записямъ казначея Хинчки изъ Пжеманкова съ 1388 г. по 1420 г., опубликованныхъ въ 1896 г. Ф. Пѣкосинскимъ, — многократно упоминается о русскихъ живописцахъ и ихъ работахъ въ костелѣ монастыря св. Креста на Лысой Горѣ, въ сандомірскомъ воеводствѣ, равно въ королевской опочивальнѣ краковскаго замка. Въ іюлѣ 1393 г. этимъ мастерамъ, среди коихъ приводится нѣкій Владыка, посылаются въ Лысогорскій монастырь листовое золото и.... двѣ бочки вина, а въ 1394 г. Хинчка отмѣчаетъ покупку киновари для росписи королевской опочивальни. Слѣдовъ этихъ росписей, конечно, не осталось, и нѣтъ никакихъ свѣдѣній для опредѣленія ихъ характера. Немногимъ лучше дѣло обстоитъ относительно не существующей уже стѣнописи въ соборномъ костелѣ города Вислицы и каѳедральномъ соборѣ въ Гнѣзнѣ, о которой, кромѣ Длугоша, сообщаютъ и болѣе поздніе историки, какъ Бернардъ Ваповскій († 1535 г.), Мартинъ Бѣльскій (1495—1575) и Мартинъ

* Въ польскихъ лѣтописяхъ даже болѣе поздняго времени и инвентаряхъ церковная стѣнопись русскихъ мастеровъ, отдѣльные образа и иконы русскаго происхожденія всегда названы «pictura graeca», «graeco opere», «graeco artificio» и т. п.

Кромеръ (1512—1589). Вислицкій костелъ въ 1638 г. осматривалъ краковскій епископъ Задзикъ, и въ отчетѣ этого посѣщенія упоминается лицевая роспись храма въ «греческомъ стилѣ», изображающая житіе Богоматери. Равнымъ образомъ въ изданной въ 1649 г. «Исторіи гнѣзненскихъ архіепископовъ» С. Дашалевича говорится, что на сводахъ хора гнѣзненскаго собора находятся старинные лики святыхъ, похожіе на живопись «русскую и московскую».

По счастью, зато, работы русскихъ иконописцевъ въ Сандомірѣ и Люблинѣ, благодаря защитѣ толстаго слоя позднѣйшей штукатурки, дожили до нашихъ дней. Въ 1887 г. были открыты фрески каѳедральнаго собора въ Сандомірѣ, гдѣ онѣ заполняютъ сѣверную стѣну алтарной части. Сверху внизъ здѣсь представлены: «Вознесеніе Господне», «Входъ Господень въ Іерусалимъ», «Тайная Вечеря», «Заточеніе Христа», «Омовеніе ногъ» и «Судъ надъ Христомъ». Фрески скомпанованы по канону греческихъ и византійскихъ прообразовъ и не отличаются индивидуальными чертами. Это касается и открытой въ 1899 г. фрески въ бывшемъ люблинскомъ замкѣ (нынѣ губернской тюрьмѣ), исполненной въ 1415 г. мастеромъ Андреемъ, о чемъ повѣствуетъ надпись на стѣнописи. Послѣдняя когда то украшала построенную Владиславомъ Ягелло въ упомянутомъ замкѣ часовню Св. Троицы и изображаетъ Божію Матерь съ Младенцемъ на престолѣ, въ сопровожденіи двухъ святыхъ, благословляющую колѣнопреклоненнаго мужа въ пурпурномъ, подбитомъ горностаевымъ мѣхомъ, плащѣ, — быть можетъ самого основателя храма.

Сандомірскими и люблинскими фресками не ограничивается дошедшее до насъ польское художественное наслѣдіе русскихъ иконописцевъ, и наиболѣе крупная его часть находится въ Краковѣ. Здѣсь, гдѣ при Владиславѣ Ягелло положено начало русской церковной стѣнописи въ польскихъ городахъ, она заканчивается мощнымъ аккордомъ при второмъ королѣ изъ династіи Ягеллоновъ, очевидно унаслѣдовавшемъ отъ отца пониманіе декоративной красоты русской фрески.

Согласно указаніямъ лѣтописцевъ, кромѣ упомянутой уже выше опочивальни въ королевскомъ замкѣ на горѣ Вавелѣ, краковскомъ Кремлѣ, при Ягеллѣ «греческая» роспись появилась еще на стѣнахъ двухъ придѣловъ вавельскаго каѳедральнаго собора — въ часовняхъ Пресвятой Дѣвы Маріи и Св. Троицы. Послѣдняя была построена не позже 1433 г. на средства королевы Софіи, дочери князя Ольшанскаго и четвертой супруги Владислава Ягелла, и была сплошь украшена фресками, изображавшими святителей православной церкви. Но объ эти часовни впослѣдствіи подвергались многократнымъ кореннымъ передѣлкамъ, которыя успѣли окончательно уничтожить слѣды первоначальной стѣнописи. Подобной судьбы, по крайней мѣрѣ до извѣстной степени, избѣгла третья изъ занимающихъ насъ здѣсь часовень собора на Вавелѣ, придѣлъ Св. Креста, гдѣ поочередныя реставраціи лишь частично исказили подлинную стѣнопись XV вѣка. Послѣдняя, несмотря на эти исправленія, все же должна считаться наиболѣе цѣльнымъ памятникомъ древне-русской фресковой живописи вдоль береговъ Вислы.

Часовня Св. Креста (Kaplica Swiętokrzyska), которая уже вызвала довольно обширную литературу, была построена въ готическомъ

стилѣ въ 1467 — 1470 гг. по порученію сына Ягелла, короля Казиміра Ягеллончика (1427 — 1492 гг.), и его супруги Елисаветы Австрійской; по обычаю эпохи мѣсто молитвъ королевской четы впослѣдствіи должно было служить мавзолеемъ для ихъ останковъ. Живопись русскихъ мастеровъ, покрывающая своды и стѣны часовни, была окончена въ октябрѣ 1470 г., о чемъ свидѣтельствовала, нынѣ не существующая болѣе, пространная надпись на русскомъ языкѣ, текстъ которой приводится въ лѣтописи С. Сарницкаго 1492 г. Композиція и распредѣленіе фресокъ * удачно приноровлены къ главнымъ архитектурнымъ линіямъ готической каплицы, отчасти противорѣчившимъ догматически-символическому канону размѣщенія лицевой иконописи въ православныхъ храмахъ, но въ результатѣ дающей очень гармоничное общее впечатлѣніе. Декоративныя группы ангеловъ, пророковъ и апостоловъ заполняютъ пространства между ребрами сводовъ, вдоль же стѣнъ тянется циклъ сценъ изъ Евангелія, начиная съ «Благовѣщенія» и кончая «Успеніемъ Богородицы». Интересующихся болѣе спеціально стѣнописью «русской» часовни Св. Креста на Вавелѣ отсылаю къ книгѣ д-ра Подляхи, гдѣ (стр. 101 — 109) авторъ подробно описываетъ и толкуетъ всѣ составныя части старинной росписи.

Для полноты нашего обзора слѣдуетъ еще упомянуть о давно исчезнувшихъ фрескахъ замка князей литовскихъ въ Новыхъ Трокахъ, близъ Вильны, отъ котораго въ настоящее время остались лишь живописныя развалины. Но еще въ 1822 г. польскій художникъ Викентій Смоковскій здѣсь находилъ фрагменты лицевой росписи, и даже въ 1855 г. поэтъ Сырокомля на верхней части стѣнъ замѣтилъ образъ Богородицы, тутъ же осыпавшійся вмѣстѣ съ кускомъ штукатурки. Хотя Смоковскій описалъ и отчасти даже зарисовалъ видѣнныя фрески, нельзя на основаніи этихъ данныхъ вывести опредѣленнаго заключенія о происхожденіи трокской стѣнописи; надо, однако, полагать, что это были произведенія русскихъ иконописцевъ изъ эпохи первыхъ Ягеллоновъ, имѣвшихъ свою резиденцію въ замкѣ въ Новыхъ Трокахъ.

П. Эттингеръ.

* Шеперешній видъ имъ придала повѣйшая бережная реставрація 1904 — 5 гг. Части фресокъ воспроизведены въ VIII вып. изданія Феликса Коперы и Ю. Пагачевскаго «Museum Polskie» (Краковъ, 1906 — 9.).

Г. К. Лукомскій.—Вологда въ ея старинѣ. Описаніе памятниковъ художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участіи членовъ Сѣвернаго Кружка любителей изящныхъ искусствъ. Спб. Тип. Сиріусъ. 1914. Ц. 3 р. 75 коп.

Появленіе такихъ книгъ, какъ «Вологда» и «Кострома» того же автора, надо считать прямо драгоцѣннымъ. Вѣдь ими и имъ подобными начинается столь насущно необходимое художественно-историческое издательство нашихъ городовъ, при этомъ еще столь внѣшне художественное въ общемъ. Въ данномъ случаѣ особенно восхищаетъ,—употребляю нарочно сильное выраженіе,—то превосходное, поистинѣ просвѣщенное отношеніе къ своей старинѣ и задачѣ, какое проявили мѣстные дѣятели Сѣвернаго Кружка, давшіе составителю огромный фактическій, описательный и иллюстраціонный матеріалъ. Можно ли желать болѣе идеальной подготовительной работы, чѣмъ любовныя, тщательныя изслѣдованія мѣстныхъ любителей и знатоковъ, которые имѣютъ исключительную возможность использовать весь существующій на мѣстѣ матеріалъ? Въ данномъ случаѣ очень большая часть этого матеріала чуть ли не впервые опубликовывается, напримѣръ, многое относительно древнихъ росписей и иконъ, и особенно относительно гражданскаго, частнаго и церковнаго зодчества конца XVIII, начала XIX вв. Достаточно перелистать книгу, просмотрѣть ея иллюстраціи, чтобы предсталъ предъ глазами удивительный городъ-музей, богатѣйшій самыми разнообразными памятниками старины. И уже только въ собраніи матеріала, дающаго такую общую и убѣждающую картину, столь большая заслуга, что нѣтъ никакой охоты выискивать неточности, ошибки, мелкіе недостатки.

Къ сожалѣнію, приходится говорить о болѣе крупныхъ,—объ обработкѣ матеріала и столь важной иллюстраціонной сторонѣ. Не вполнѣ ясна самая задача изданія. Опубликованіе матеріала, въ какомъ бы видѣ оно ни дѣлалось, драгоцѣнно и для серьезнаго подробнаго ознакомленія, и для справокъ. Но помимо полнаго исчерпанія матеріала, необходима и особая систематизація, чего въ данномъ случаѣ мы не видимъ. Чрезвычайно важна именно у насъ и другая сторона,—литературная и популяризирующая старину, все еще столь мало популярную въ широкой публикѣ. Г. К. Лукомскій обладаетъ знаніями и вкусомъ, которые даютъ ему право художественнаго руководительства. И вотъ, къ сожалѣнію, составленная имъ книга, несмотря на удачный планъ послѣдовательнаго при описаніяхъ порядка въ смыслѣ развитія тѣхъ или иныхъ формъ стиля, не удовлетворяетъ опредѣленнымъ требованіямъ. Для путеводителя, имѣющаго въ виду широкій кругъ туристовъ, она слишкомъ громоздка; для книги о старинѣ, которая прочитывалась бы жадно, благодаря художественности матеріала, она слишкомъ необработана литературно. Въ книгѣ отдѣльный сухой конспективный историческій очеркъ вмѣсто живого вплетенія исторіи при описаніяхъ. Неудачна столь важная глава «Художественный обликъ Вологды», несмотря на отдѣльныя красивыя мѣста, говорящія о вкусѣ и пониманіи самого автора. Нѣтъ въ ней того перспективнаго импрессіонизма, той обдуман-

ной цѣльности, того выдвиганія на первый планъ главнаго, что рисуютъ общую картину. Незабываемое, характерное впечатлѣніе Вологды даютъ удивительная группа соборовъ съ архіерейскимъ домомъ и Прилуцкій монастырь. Ярко ли оттѣнено это впечатлѣніе въ книгѣ, несмотря на отдѣльныя подробныя главы? Всюду сухія описанія, перечни и повторенія утомляютъ, а очень часто повторяющіяся при описаніяхъ различныхъ памятниковъ выраженія, вродѣ «лучшій образецъ», «едва ли не лучшій памятникъ», сбиваютъ съ толку обыкновеннаго читателя. Прелестны въ книгѣ весьма многіе фотографическіе снимки, особенно архитектуры и общихъ видовъ, но почти всѣ снимки фресковыхъ росписей, архитектурныхъ деталей, напримѣръ, барочныхъ иконостасовъ, до такой степени миніатюрны и мѣстами стерты, что, можно сказать, ничего не даютъ читателю, не искушенному въ знакомствѣ съ подобными образцами художества. Тѣмъ не менѣе, необходимо повторить, что слишкомъ важны самое собраніе и опубликованіе матеріаловъ открывающія глаза на наши художественныя богатства. Поэтому крупна и заслуга составителя, благодаря указаніямъ и содѣйствію котораго собраны самые матеріалы и которому, если не ошибаюсь, принадлежитъ самая мысль изданія. — А. Ростиславовъ.

Вышелъ цѣлый рядъ изданій, посвященныхъ старинѣ, художественныхъ и научныхъ. Превосходно изданы и иллюстрированы, вышедшія изъ типографіи «Сиріусъ» книги С. Пройницкаго «Гербы лейбъ Компаніи оберъ и унтеръ-офицеровъ и рядовыхъ», очень толстый томъ съ изображеніями гербовъ (всего 220), описаніями и примѣчаніями и «Фарфоровыя табакерки Императорскаго Эрмитажа» — дополненное изданіе статьи, помѣщенной въ «Старыхъ Годахъ».

Во второмъ выпускѣ «Русской Иконы» статьи Н. Сычева, Н. Щекотова и А. Соболевскаго объ иконахъ въ собраніяхъ Остроухова и Рябушинскаго и статья А. Мацулевича «Къ исторической наукѣ объ искусствѣ».

Община св. Евгеніи выпустила серію открытокъ съ воспроизведеніями выдающихся памятниковъ старины на театрѣ военныхъ дѣйствій: Реймсскаго собора, замка Шантильи, памятниковъ Кракова, Львова и пр., а также серію открытокъ съ воспроизведеніями въ краскахъ иллюстрацій П. Соколова къ «Мертвымъ Душамъ».

Въ Московскомъ книгоиздательствѣ К. Ф. Некрасова вышла съ прекрасными снимками книга П. Муратова «Древне-русская иконопись въ собраніи И. С. Остроухова». Фирма Печаткина въ Москвѣ выпустила подъ названіемъ «Уходящая Русь» альбомъ гравюръ въ краскахъ И. Павлова, изображающихъ мотивы уцѣлѣвшихъ старинныхъ уголковъ въ Москвѣ и подъ Москвой, напримѣръ, Ризположенскій пер. и др. Намъ не удалось видѣть изданія, но самая мысль его очень удачна. Благодаря новому лихорадочному строительству, въ столицахъ быстро все болѣе и болѣе исчезаютъ старинные уголки.

Нидерландскій мастеръ нач. XV в.: Благовѣщеніе.
(Музей Императорскаго Общества Поощренія Художествъ).

Peintre neerlandais du XV-e s.: L'Annonciation.
(Musée de la Société Impériale d'Encouragement des Arts).

Янъ Госсартъ (Мабюзъ): Портретъ неизвѣстнаго.
(Собр. гр. Е. В. Шуваловой).

J. Gossaert (Mabuse): Portait d'un inconnu.
(Coll. de la comtesse E. W. Chouvaloff).

ХРОНИКА.

ВЫСТАВКА «ИСКУССТВО СОЮЗНЫХЪ НАРОДОВЪ».

Не изслѣдованіями новыми или открытіями въ области исторіи искусства питается въ наши дни интересъ къ красивой старинѣ. Нѣтъ, съ болью въ сердцѣ читаемъ мы о безвозвратной гибели лучшихъ ея произведеній, съ грустью предчувствуя гибель многихъ другихъ, намъ неизвѣстныхъ. Печальными событіями была навѣяна идея выставки «Искусство союзныхъ народовъ» небольшому кружку людей, преслѣдовавшихъ главную цѣль ея — помощь страждущимъ. Этимъ, а также крайней спѣшностью работы, объясняются, а можетъ быть и оправдываются, неполнота выставки и промахи ея каталога, особенно обильные въ первомъ его изданіи. Несмотря на сильно пониженный интересъ ко всему, что не касается прямо острыхъ текущихъ событій, выставка всеже нашла своихъ посѣтителей. Здѣсь ясно обозначилось начало возврата къ живымъ интересамъ нормальнаго времени.

Среди обильнаго — болѣе 300 картинъ — матеріала, собраннаго на выставкѣ изъ частныхъ коллекцій, было немало вещей очень интересныхъ и цѣнныхъ. По школамъ матеріалъ этотъ распредѣляется слѣдующимъ образомъ: блестящему прошлому бельгійскаго искусства, школамъ нидерландской и фламандской, произведенія которой у насъ издавна любимѣйшій объектъ собирательства, принадлежитъ свыше двухъ третей картинъ; это основное ядро выставки. Затѣмъ слѣдуетъ французская школа, представленная 50 приблизительно картинами; англичанъ всего около десятка. Богаче представлена польская школа. Включая въ число произведеній искусства «Союзныхъ народовъ» картины поль-

скихъ мастеровъ, устроители выставки сдѣлали, конечно, формальную ошибку, вполнѣ оправдываемую, впрочемъ, исключительно-жгучимъ интересомъ, возбуждаемымъ всѣмъ, что касается терзаемой войною Польши. Да простится она имъ. По характеру своему польскій матеріалъ представляетъ скорѣе независимый отдѣлъ выставки, настолько интересный и цѣнный, что онъ вполнѣ заслуживаетъ быть разсмотрѣннымъ отдѣльно, что и будетъ сдѣлано на страницахъ нашего журнала.

Попытку размѣстить въ хронологическомъ порядкѣ богатый матеріалъ по исторіи нидерландскаго искусства пришлось, вслѣдствіе недостатка мѣста, ограничить тѣмъ, что болѣе раннимъ мастерамъ была отведена отдѣльная стѣна.

Свободное отъ посторонннихъ вліяній начало сѣвернаго Возрожденія на выставкѣ не представлено. Наиболѣе ранними, и слѣдовательно чистыми въ этомъ отношеніи, являются великолѣпная голова Христа небольшого триптиха изъ собр. бар. Н. Е. Врангеля кисти Квинтина Массейса (1466 — 1530) № 104, объ створки котораго, вѣроятно, писаны другою рукою, и триптихъ «Благовѣщеніе», собственность музея Общества Поощренія Художествъ (№ 28), кисти какого то интереснаго мастера начала XVI в., но отнюдь не Дирка Боутса, которому онъ приписанъ въ каталогѣ выставки. Изъ мастеровъ ранняго XVI в. слѣдуетъ отмѣтить «Мадонну» изъ собр. П. П. Вейнера и «Св. Семейство» собр. гр. Е. В. Шуваловой — объ очень цѣнныя вещи «Мастера Успенія Богородицы», отождествляемаго нынѣ съ Яномъ Скорелемъ (1495 — 1562), вокругъ имени котораго все еще ведутся оживленные споры. *

Раннихъ италіанистовъ на выставкѣ довольно много. Изъ нихъ очень интересны: «Мужской портретъ» (№ 79) Яна Госсарта (Мабюза, 1472 — 1533), находившагося подъ вліяніемъ ломбардскихъ мастеровъ, сильно барóчное, почти карикатурное «Св. Семейство» (№ 90) Яна Хемессена (1504 — 1566), подражавшаго мастерамъ римской школы, и маленькая «Мадонна» (№ 96) Адріана Изенбрандта († 1551). Какъ матеріалъ этого же порядка, интересна случайно подобравшаяся коллекція «Голгоевъ», съ двумя наиболѣе ранними изъ собр. гр. Е. В. Шуваловой: школы Корнелиса Энгельбрехтса (1468 — 1533) и вывезеннымъ покойнымъ гр. П. П. Шуваловымъ изъ Севильи триптихомъ, скорѣе испанской

* Изъ картинъ упомянутыхъ въ настоящей статьѣ были воспроизведены: въ журналѣ «Художественныя Сокровища Россіи» за 1902 г. въ № 11 слѣдующія картины: № 54а П. Кампанья «Голгова», № 179 Мастеръ Успенья Богородицы «Св. Семейство», № 206 Л. А. Г. Буше «Портретъ бельгійскаго художника Ари Шеффера», № 209 Корнель деЛіонъ «Женскій портретъ», № 216 П. Деларошъ «Портретъ гр. С. Л. Шуваловой», № 220 Ж. Б. Грёзъ «Портретъ гр. Е. П. Шуваловой», № 221 его же «Портретъ гр. А. П. Шуваловой», № 231 Н. Миньяръ «Женскій портретъ». Въ журналѣ «Старые Годы» за 1908 г. (ноябрь — декабрь): № 3 Фр. Уитлэй «Влюбленный спортсменъ», № 20 Х. І. Блесъ «Улиссъ на островѣ Калипсо», № 176 Мастеръ зимнихъ пейзажей «Ландшафтъ», № 219 Ж. Б. Грёзъ «Первая борозда», № 239-б Н. Пуссенъ «Похищеніе Прозерпины», № 244 Р. Шурпьеръ «Портретъ музыканта», № 250 Неизвѣстный мастеръ Бургундской школы «Встрѣча Іоакима и Анны»; въ 1910 г. въ мартѣ, № 64 Фр. Флорисъ «Юдифь», № 68 его же «Судъ Париса», въ декабрѣ №№ 177 и 177а Мастеръ Зимнихъ Пейзажей «Ландшафты». За 1913 г. въ іюлѣ — сентябрѣ. № 134 Р. Саверей «Ноевъ ковчегъ» и № 233 Ш. Натуаръ «Амуръ».

Квентинъ Массейсъ: Триптихъ.
(Собр. бар. Н. Е. Врангеля).

Quentin Masseys: Triptyque.
(Coll. du baron N. E. Wrangell).

Питеръ Артсенъ: Поклоненіе пастырей.
(Собр. В. А. Щавинскаго).

Pieter Artsen: L'Adoration des bergers.
(Coll. W. A. Stchavinsky).

чѣмъ нидерландской школы (№№ 62 и 54а), съ двумя картинами, приписанными въ каталогѣ Гилису в. Мостарту (мастеру получившему лишь недавно извѣстность благодаря трудамъ С. Піерона), изъ которыхъ одну (№ 120), впрочемъ, слѣдуетъ отнести къ началу XVII вѣка, съ сильно манерной картиной (№ 166) Мартина де Фоса (1531 — 1603) и, наконецъ, съ картиной, отразившей уже вліяніе Рубенса (№ 76), Франса Франкена III (1607 — 1667).

Яростный проповѣдникъ италіанизма среди нидерландскихъ художниковъ XVI в. Франсъ Флорисъ (1516 — 1570) представленъ нѣсколькими вещами, изъ которыхъ кисти самого мастера принадлежатъ большая нѣсколько угловатая композиція «Судъ Париса» (№ 68) и довольно милый фрагментъ «Юдиѳь» (№ 64).

Одновременно съ мастерами, обольщенными прелестью чужеземнаго искусства, въ Антверпенѣ работала группа ихъ антагонистовъ, художниковъ національнаго жанра. Красивости формъ италіанистовъ они противопоставляли жизненную правду, реализмъ, доходящій часто до грубости и шаржа. Впродолженіе двухъ столѣтій оба эти направленія мирно работали вмѣстѣ, удовлетворяя различнымъ вкусамъ своихъ современниковъ. Питеръ Артсенъ (1508 — 1573), одинъ изъ умѣренныхъ реалистовъ, представленъ двумя картинами. Какъ родоначальника живописи мертвой природы, его характеризуетъ большая «Nature morte» (№ 11) изъ собр. И. И. Поплавскаго. Особенно характерно для этого мастера «Поклоненіе пастырей» (№ 10), писанное вѣроятно до 1655 г., когда онъ больше интересовался религіозными сюжетами. Во второмъ періодѣ своего творчества Артсенъ переходитъ къ бытовымъ сюжетамъ.

Интересно подобрались на выставкѣ картины направленія крайняго реалиста XVI в. Питера Брейгеля старшаго (1525 — 1569), прозваннаго «Мужицкимъ». Чрезвычайно интересная и очень типичная для этого времени картина, собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, «Уличный музыкантъ» (№ 41), врядъ ли писана самимъ П. Брейгелемъ. Шехника писавшей ее мастерской кисти совсѣмъ не похожа на упрощенную почти до схематичности технику великаго мастера. Это и не сынъ его Питеръ Брейгель младшій (1564 — 1637), подражавшій отцу и копировавшій его картины, примѣромъ чего мы видимъ «Зимній пейзажъ» (№ 51). Нѣтъ, это какой то другой хорошій мастеръ того же времени. Типичною брейгелевскою техникою, и въ брейгелевскомъ колоритѣ, съ широкими не затушеванными, почти однотонными красочными пятнами писано «Нападеніе разбойниковъ» (№ 43). Сравнивая эту картину съ весьма родственной ей картиной, копіей сына съ исчезнувшей картины отца, находящейся въ музеѣ Стокгольмскаго университета, мы убѣждаемся, что композиція эта, въ различныхъ варіантахъ, не разъ повторялась знаменитымъ мастеромъ.

Личность Питера Бальтенса († 1598), современника П. Брейгеля старшаго, извѣстнаго намъ пока по двумъ-тремъ подписаннымъ его картинамъ, лишь въ послѣднее время начинаетъ обрисовываться болѣе опредѣленно. Композиціи его и, пожалуй, даже пріемы письма очень близки къ брейгелевскимъ, зато его можно всегда узнать по коротенькимъ, весьма характернымъ, фигуркамъ. «Голгоѳа» (№ 19), изъ собр.

Е. Рейнольдса, одна изъ лучшихъ его вещей. Шому же мастеру скорѣе, какъ намъ кажется, слѣдуетъ приписать «Ярмарку въ храмовой праздникъ» (№ 56), собр. С. П. Шидловскаго, значащуюся по каталогу картиною Мартина в. Клеве, которому приписана также картина «Блудный сынъ» (№ 55), поражающая своимъ сходствомъ съ картиною такого же сюжета, находящейся въ Вѣнской галереѣ (№ 773), гдѣ она значится произведеніемъ Хендрика в. Клеве (1525—1589) со знакомъ «?». Обѣ картины, несомнѣнно, писаны одною и тою же рукой проблематичнаго Хендрика отнюдь же не, ближе извѣстнымъ намъ, братомъ его Мартиномъ.

Въ области изслѣдованія ранняго брейгелевскаго ландшафта, интереснѣйшую задачу представляютъ двѣ картины «Осень» и «Лѣто» (№№ 105, 106), составляющія, очевидно, часть серіи: «Четыре времени года». Въ пользу того, что обѣ эти картины, какъ и предположено, писаны Корнелисомъ Массейсомъ (1511—1580), говоритъ замѣчательное сходство въ композиціи нашей «Осени» съ извѣстной картиной того же названія П. Брейгеля I, учителемъ котораго былъ К. Массейсъ. Это новое и весьма цѣнное указаніе на происхожденіе элементовъ творчества знаменитаго художника. Брейгель для своей картины почти цѣликомъ заимствуетъ ландшафтъ съ картины своего наставника.

Среди художниковъ, примыкающихъ къ группѣ П. Брейгеля, братья Фалькенбургъ болѣе другихъ работали въ области пейзажа. Старшему, и наиболѣе извѣстному изъ нихъ, Люкасу в. Фалькенбургу (1540—1625) принадлежитъ небольшая, очень тонкаго письма, картинка, изображающая гористую рѣчную долину, съ доменными печами на первомъ планѣ (№ 158). Художникъ изобразилъ здѣсь, съ большою тщательностью, весь процессъ полученія ковкаго желѣза изъ руды такимъ, какимъ наблюдалъ его гдѣ нибудь на территоріи нынѣшней Бельгіи или же на верхнемъ Дунаѣ, близъ Линца, куда онъ сопровождалъ въ 1580 г. бывшаго штатгальтера Нидерландовъ эрцгерцога Матіаса. Горно-заводскій промыселъ былъ вообще излюбленнымъ сюжетомъ этого Менцеля своего времени. Младшій его братъ Мартинъ в. Фалькенбургъ (1542—послѣ 1604) былъ мастеромъ менѣе значительнымъ, писалъ онъ гораздо грубѣе своего брата, мелкія же фигуры ему совсѣмъ не удавались. Онъ, конечно, не можетъ быть авторомъ красиво задуманнаго, обильнаго маленькими, тонкаго письма, фигурками «Столпотворенія» (№ 157), ему приписываемаго. Эта вещь нѣсколько болѣе поздняго времени: первой четверти XVII в., писана кѣмъ либо изъ мастеровъ антверпенской группы, нѣсколько запоздалымъ представителемъ которой былъ Фр. Франкенъ II.

Не менѣе интересный матеріалъ находимъ мы на выставкѣ и по раннему нидерландскому ландшафту, до сихъ поръ крайне слабо обслѣдованному. О родоначальникѣ этого рода живописи даетъ нѣкоторое представленіе «Мадонна», числящаяся за Іоакимомъ Патиниромъ (1485—1524), на самомъ же дѣлѣ довольно посредственная вещь школы этого мастера. Грубоватые ландшафты въ этомъ родѣ теперь принято считать произведеніями Хенри де Патинира, бывшаго въ 1535 г. мастеромъ въ антверпенской гильдіи.

Подъ именемъ загадочнаго Херри де Блеса (онъ же Чиветта; 1480—1550) значатся три картины, всѣ разныхъ, несомнѣнно, масте-

Л. де Вадеръ: Ландшафтъ съ фигурами. (Собр. † П. П. Семенова Тянъ-Шанскаго).
Lodovyk de Vadder: Paysage avec figures. (Coll. feu P. P. Sémёnoff Tian-Chansky).

ровѣ. Капитальная картина «УлиссЪ на островѣ Калипсо» (№ 20) приписывается этому мастеру традиціонно, главнымъ образомъ на томъ основаніи, что среди фигуръ другихъ разныхъ животныхъ и птицъ на ней дважды изображена сова, считающаяся подписнымъ знакомъ мастера. Чисто италіанскій характеръ прекрасной фигуры идущей Калипсо, какъ будто, подтверждаетъ предположеніе біографа де Блеса, что онъ долго жилъ и работалъ въ Италіи. Картина гравирована въ 1561 г. италіанцемъ Джорджо Гизи. Гравюра эта извѣстна, страннымъ образомъ, подъ именемъ «Сонъ Рафаэля» или же «Микеланджело въ меланхоліи». Для перваго названія поводомъ послужила латинская надпись на гравюрѣ, для второго же — нѣкоторое сходство маски Улисса съ чертами лица великаго художника. Сопоставленіе съ этой рѣдкой гравюрой, сдѣланное А. Н. Бенуа, даетъ основаніе предположить, что картина эта была написана и нѣкоторое время оставалась въ Италіи. «Крестовые походы» (№ 21, собр. Н. К. Рериха) — картина по сюжету, который, впрочемъ, нельзя считать вполнѣ разгаданнымъ, довольно необычайна для своего времени. Ближе всего она стоитъ къ нѣкоторымъ картинамъ, идущимъ подъ именемъ Іоахима Патинира, какъ напримѣръ къ картинѣ «Бѣгство въ Египетъ» галереи Прадо, особенно же къ вѣнской картинѣ того же сюжета (№ 664), носившей ранѣе имя де Блеса на основаніи изображенной на ней, какъ и на нашей картинѣ, совки. Объ прекрасныя картины, надо думать, принадлежатъ какому либо архаизирующему подражателю I. Патинира. Фигуры рыцарей на первомъ планѣ писаны, вѣроятно, другою мастерскою рукою. «Апостолъ Іоаннъ Богословъ» (№ 22), вмѣстѣ съ приписаннымъ Яну Скорелю «Св. Іеронимомъ» (№ 138) —

картины одного приблизительно порядка, менѣе всего относятся къ группѣ пейзажистовъ Патинира-Блеса.

Традиціонный наивно-фантастическій пейзажъ, получившій наивысшее развитіе у художниковъ упомянутой группы начиная со второй половины XVI вѣка, постепенно освобождается отъ устарѣвшихъ формъ и условностей. Новаторами изъ первыхъ были: миніатюристъ Хансъ Боль (1534—1593) и живописецъ Гилисъ в. Конинксло (1544—1607), давшіе волю свободному полету фантазирующей мысли. Первый изъ нихъ представленъ двумя небольшими, какъ всегда, вещицами (№№ 24 и 25), второй — одною довольно темною, но исторически важною картиною «Ночной ландшафтъ» съ прогуливающимися подъ деревьями любовными парочками (№ 57). Среди немногихъ достовѣрныхъ картинъ этого вліятельнаго въ свое время мастера, картина наша интересна въ томъ отношеніи, что она еще при жизни его, въ 1602 г., была гравирована извѣстнымъ граверомъ Н. де Брюйномъ. Возвратившись, послѣ долговременнаго пребыванія въ Италіи, братья Матіасъ и Паулусъ Бриль (1554—1626) дали новый животворный толчекъ, стремящемуся стать самостоятельною отраслью искусства, нидерландскому пейзажу. Паулусъ Бриль представленъ цѣлымъ рядомъ довольно типичныхъ произведеній, къ числу которыхъ менѣе всего относятся два прекрасные большіе холста «Путь въ Эммаусъ» и «Крещеніе» (№№ 35 и 36), писанные художникомъ совсѣмъ другого направленія, о которомъ рѣчь будетъ впереди. «Діана и Эндиміонъ» (№ 34) или вѣрнѣе «Нимфа Калисто, обольщаемая Зевсомъ», принявшимъ видъ прекраснаго юноши, но символизируемымъ сидящимъ надъ нимъ въ вѣтвяхъ дерева орломъ-громовержцемъ, произведеніе послѣднихъ лѣтъ жизни П. Бриля, также какъ и дрезденская его картина (№ 861), помѣченная 1624 г., которой она близко родственна. Сильно выраженный Рубенсовскій характеръ фигуръ, писанныхъ какимъ то другимъ фламандскимъ мастеромъ, говоритъ тоже въ пользу этого времени. Другая его картина «Гористый пейзажъ съ фигурой кающейся Магдалины» (№ 37), писанной по какой то италіанской гравюрѣ, относится, вѣроятно, ко времени его заграничныхъ странствованій. Вліяніе братьевъ Бриль ясно сказалось въ произведеніяхъ рѣдкаго нынѣ мастера Христіана де Кеунинга I (1580—1642), изъ которыхъ два (№№ 99 и 100) мы находимъ на выставкѣ. Особенно красивъ изъ нихъ «Гористый ландшафтъ съ фигурами Іовія и Ангела», со льющимся изъ за тучъ на землю широкими потоками солнечнаго свѣта. Зима бѣднѣе лѣта, вотъ почему зимніе мотивы гораздо рѣже вдохновляютъ мастеровъ, стремившихся поразить воображеніе богатствомъ измышленной ими природы. «Мастеръ зимнихъ пейзажей», подлинное имя котораго намъ до сихъ поръ не извѣстно, представленъ тремя единственными, пожалуй, въ своемъ родѣ, картинами (№№ 176, 177 и 177-а). Одна изъ нихъ позволяетъ заключить, что этотъ загадочный мастеръ сотрудничалъ съ Хансомъ Іордансомъ III (? — 1643), писавшимъ ему въ этой картинѣ фигуры. Въ противоположность этому мастеру, довольствовавшемуся немногимъ, Рулантъ Саверей (1576—1639) часто стремится обогатить свои ландшафты непомѣрною по количеству и разнообразію фауною. Среди трехъ картинъ

Янъ Вильденсъ: Путь въ Эммаусъ.
(Собр. А. В. Крикошеина).

J. Wildens: La route d'Emmaüs.
(Coll. A. W. Krivochéine).

Іорданесъ: Мужской портретъ. (Собр. Е. Г. Шварца).
Jordaens: Portrait d'homme. (Coll. E. G. Schwartz).

его на выставкѣ особенно обращала на себя вниманіе импозантная «Ноева ковчега» (№ 34). Все, что только было извѣстно изъ летающихъ и бѣгающихъ животныхъ метрополіи и экзотическихъ колоній, все это съ любовію передано здѣсь.

Заканчивая обзоръ мастеровъ переходнаго времени, слѣдуетъ остановиться на нѣсколькихъ интересныхъ картинахъ мастеровъ, писавшихъ не только ландшафты. Особенно интересна изъ нихъ картина Кареля в. Мандера (1548 — 1606) «Избіеніе младенцевъ», помѣченная 1600 г. (№ 102, собр. Н. К. Рериха). Это, пожалуй, самая капитальная среди всѣхъ извѣстныхъ намъ его картинъ. Какъ художникъ, К. в. Мандеръ никогда не пользовался большимъ вліяніемъ, за то его «Жизнь знаменитыхъ нидерландскихъ и нѣмецкихъ художниковъ» — литературный трудъ, по богатству матеріала и правдивости изложенія весьма значительный.

За исключеніемъ Фр. Франкена III, не чуждаго уже вліянію Рубенса, большинство членовъ этого многочисленнаго рода принадлежатъ переходному времени. Лучшій мастеръ изъ нихъ Фр. Франкенъ II (1581 — 1642), вѣрный направленію унаслѣдованному имъ отъ отца, долго и упорно противустоялъ всесильному въ его время вліянію великаго мастера. На выставкѣ четыре картины, приписанныя этому мастеру; изъ нихъ особенно интересна маленькая монограммированная «Пиръ въ Канѣ Галилейской» (№ 72), изъ собр. насл. П. Г. Мякинина. Это удивительная по тонкости письма, прелестная по композиціи и краскамъ вещица. Двѣ гризали «Милосердіе» и «Гостепріимство» (№№ 73 и 75) — часть серіи «Дѣла благотворительности» — подписаны именемъ мастера съ помѣткой «De oude» т. е. «старшій», говорящей, что писаны онѣ въ то время, когда сынъ его, подписывавшійся тѣмъ же именемъ, сталъ уже самостоятельнымъ мастеромъ, т. е. вѣроятно послѣ 1630 г. Фр. Франкену II же, а не Г. в. Мостарту, слѣдуетъ приписать весьма привлекательную картинку собр. С. И. Щидловскаго «Рождество Христово» (№ 119), гдѣ, красиво поставленная на первомъ планѣ спиною къ зрителю энергичная, не совсѣмъ понятнаго назначенія, фигура въ красномъ — въ сущности повтореніе хорошо удавшейся художнику, а поэтому излюбленной, фигуры сапожника на извѣстной подписной Кассельской его картинѣ, «Апеллесъ и сапожникъ», она же поставлена имъ въ самомъ центрѣ Брауншвейгскаго «Поклоненія Волхвовъ». Въ качествѣ рѣдко обращающаго на себя вниманіе художника слѣдуетъ упомянуть здѣсь еще имя Антони Мироу (1570 — 1653), двѣ интересныя картины котораго изъ собр. М. А. Адабаша (№ 184 и парная къ ней, висѣвшая безъ номера), пейзажи съ бытовыми сценками, помѣщены въ каталогѣ среди анонимныхъ мастеровъ.

1609-й годъ, годъ возвращенія Рубенса на родину, принято считать началомъ новой эры въ исторіи развитія нидерландскаго искусства. Могучій талантъ геніальнаго мастера, созрѣвшій и опредѣлившійся во время его продолжительнаго пребыванія въ Италіи, увлекаетъ за собой большинство активныхъ художественныхъ силъ южныхъ Нидерландовъ и способствуетъ, такимъ образомъ, еще большей обособленности искусства сѣверныхъ провинцій, успѣвшихъ завоевать себѣ къ этому времени

политическую независимость. Незначительные образцы мастерства знаменитѣйшаго художника фламандской школы или, вѣрнѣе, его мастерской, попавшіе на выставку, не даютъ, конечно, ни малѣйшаго представленія о громадномъ его талантѣ. Разбираться въ нихъ — дѣло спеціалиста, изучающаго все невѣроятное количество матеріала, накопившагося вокругъ великаго имени. Не останавливаемся мы также здѣсь надъ произведеніями лучшаго ученика его Антониса в. Дейка, для того, чтобы перейти къ болѣе интереснымъ вещамъ выдающагося сотрудника Рубенса Якоба Іорданса (1593 — 1678). При жизни еще Іорданса возникла пущенная въ ходъ нѣмецкимъ біографомъ Зандрартомъ легенда о мнимомъ соперничествѣ и взаимной зависти обоихъ величайшихъ мастеровъ. Какъ и многія росказни Зандрарта, она теперь опровергнута, и мы видимъ въ ней лишь правильную оцѣнку таланта Іорданса, прекрасные образцы котораго мы имѣемъ на выставкѣ. Портретъ молодого человѣка (№ 94), собр. Е. Г. Швартца, писанный чрезвычайно сильною кистью, въ характерномъ кирпично-красноватомъ тонѣ, можетъ быть автопортретомъ. Мы не знаемъ, какимъ былъ Іордансъ въ возрастѣ изображеннаго на портретѣ юноши, несомнѣнность же нѣкотораго сходства съ его позднѣйшими портретами, а также особенное отношеніе художника, пишущаго свой портретъ, къ трактуемому сюжету, которое всегда чувствуется въ автопортретахъ, говоритъ въ пользу нашего предположенія. Этотъ прекраснѣйшій по своему широкому, свободному письму портретъ, такимъ образомъ имѣетъ двойную цѣнность. Къ гораздо болѣе позднему времени слѣдуетъ отнести его «Бѣгство въ Египетъ» (№ 93) изъ собр. гр. Е. В. Шуваловой. Здѣсь рядомъ съ фигурами Богоматери и Младенца, полными характернаго для Іорданса реализма, фигура ведущаго ихъ Ангела дышитъ уже почти ванъ-Дейковскою изысканностью. Вторымъ изъ наиболѣе близкихъ Рубенсу мастеровъ былъ прекрасный портретистъ Корнелисъ де Восъ (1585 — 1651). Заваленный заказами, Рубенсъ иногда отправлялъ своихъ заказчиковъ къ К. д. Восу, увѣряя ихъ, что тотъ пишетъ портреты ни чуть не хуже его. Быть можетъ, великолѣпный женскій портретъ изъ собр. насл. П. П. Семенова-Тянъ-Шанскаго писанъ де Восомъ именно съ такой, присланной къ нему Рубенсомъ, заказчицы. Маленькая, красивая по сильному красочному пятну картинка «Концертъ» (№ 111) одного изъ основателей Парижской академіи, ученика и сотрудника Рубенса, Питера в. Моля (1599 — 1650), интересна какъ подписное произведеніе мало изученнаго мастера.

Старинной фландрской ковровo-ткацкой промышленности, какъ нельзя болѣе кстати, пришлись богатѣйшія декоративныя композиціи Рубенса и его учениковъ. Великолѣпный гобеленъ — триптихъ, занимавшій на выставкѣ цѣлую стѣну, — хорошій примѣръ этому. Сюжетъ его — библейскія женщины, аллегорически изображающія три добродѣтели: Мудрость — царица Савская, Мужество — Юдифь и Цѣломудріе — Сусанна. Единый по замыслу сюжетъ выполненъ, однако, какъ это легко замѣтить, двумя совершенно разными художниками. Правое крыло ковра, «Сусанна», по рисунку фигуръ его заполняющихъ и характеру композиціи существенно отличается отъ двухъ другихъ частей. Къ тому же оно на одну треть, приблизительно, уже симметричнаго ему лѣваго крыла.

Жакъ д'Аргуа: Осенній пейзажъ.
(Собр. А. В. Кривошеина).

J. d'Artois: Paysage d'automne.
(Coll. A. W. Krivochéine).

Даніэль Зегерсъ: Мадонна, окруженная цвѣтами.
(Собр. гр. Е. В. Шуваловой).

Daniel Seghers: Madone entourée de fleurs.
(Coll. de la comtesse E. W. Chouvaloff).

въ поискахъ за мастеромъ, которому можно было бы приписать картоны для центральной и лѣвой частей, вспоминается прежде всего придворный художникъ и декораторъ эрцгерцога Леопольда Вильгельма Янъ ванъ денъ Хуке (1611—1651), аллегорическія композиціи котораго на картонахъ Вѣнской галереи «Мѣсяцы года» и «Времена дня» нашему гобелену несомнѣнно сродни; нѣсколько болѣе архаично-классическій стиль фигуръ, отличающій его отъ вѣнскихъ рисунковъ, наводитъ на мысль не былъ ли авторомъ ихъ отецъ Яна, Каспаръ в. д. Хуке (1585—?), часто вмѣстѣ съ сыномъ исполнявшій различныя декоративныя работы. Мастеръ праваго картона легче поддается опредѣленію — это самъ Рубенсъ. «Сусанна» въ этой его композиціи не дошла до насъ въ оригиналѣ, мы знаемъ ее лишь по гравюрамъ Форстермана и другихъ гравюровъ. Гобеленъ, быть можетъ единственное ея воспроизведеніе въ краскахъ. Правое крыло заказано и приставлено было вѣроятно позже на мѣсто пострадавшаго или, вѣрнѣе, просто не помѣстившагося на стѣнѣ первоначальнаго, вытканаго по рисунку в. д. Хуке.

На протяженіи всей исторіи искусства врядъ ли встрѣчается болѣе разительный примѣръ дружнаго сотрудничества въ работѣ, чѣмъ тотъ, который мы находимъ среди антверпенскихъ мастеровъ первой половины XVII в. Весьма плодотворные результаты подобнаго способа работы довольно плачевны, однако, для историка: мастера не обозначили на картинахъ степени своего участія, предоставляя остроумію потомства разбираться въ нихъ. А это нелегко. «Они и сами не могли бы раздѣлить своей работы отъ работы своихъ сотрудниковъ», восклицаетъ въ отчаяніи одинъ ученый изслѣдователь. Сотрудничали художники рѣшительно всѣхъ родовъ живописи: портретисты съ пейзажистами, художники, писавшіе фигуры, съ натюрмортистами и анималистами, и т. д. во всѣхъ возможныхъ сочетаніяхъ. Сотрудничество это часто освящалось узами родства, свойства и дружбы. Примѣромъ такого неразгаданнаго сотрудничества служитъ очень нарядная вещь собр. И. И. Поплавскаго «Адамъ и Ева въ раю» (№ 200), принадлежащая, судя по нѣкоторымъ особенностямъ архаичной композиціи, первому десятилѣтію своего вѣка. Писавшій, быть можетъ, на ней птицъ и звѣрей Франсъ Снейдерсъ (1579—1657), одинъ изъ знаменитѣйшихъ мастеровъ антверпенской школы, считается авторомъ совершенно исключительной по своей декоративной красотѣ громадной картины того же собранія «Лебеди и собаки» (№ 144). Картина эта находится въ нѣкоторомъ родствѣ съ такою же антверпенскаго музея, степень котораго мы лишены возможности, къ сожалѣнію, опредѣлить теперь.

Удивительно многосторонній сынъ П. Брейгеля-Мужицкаго, Янъ Брейгель старшій (1568—1825) былъ кумомъ и интимнымъ другомъ Рубенса. Около десятка вещей на выставкѣ слѣдуетъ приписать кисти или же непосредственному вліянію этого мастера. Какъ пейзажистъ и мастеръ бытоваго жанра, Я. Брейгель очень хорошо представленъ великолѣпными картинами «Пейзажъ съ фигурами поселянъ» (№ 46а) и «У фермы» (№ 48). Обѣ эти вещи очень остраго рисунка, яркаго, типичнаго колорита. Время написанія послѣдней, по аналогіи съ подобной же картиной гал. кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ, опредѣляется приблизительно

1597 г., первая помѣчена 1612 г. «Сошествіе во адъ» (№ 45), писанное въ сотрудничествѣ съ Роттенгамеромъ, характеризуетъ Я. Брейгеля какъ мастера чертовщины. На выставкѣ не было вполнѣ безспорнаго образца цвѣтовъ и плодовъ этого мастера. «Изобиліе» (№ 46), которое вѣрнѣе было бы назвать «Вертумнъ и Помона», очень отрадная картинка, писана не брейгелевскимъ пріемомъ и въ другомъ колоритѣ. Скорѣе можно бы приписать ему прекрасный «Вѣнокъ цвѣтовъ» (№ 203), обрамляющій умышленно-скромный пейзажъ — grisaille, помѣченный монограммою какого то мастера. Вѣрнѣе здѣсь, какъ и въ двухъ слѣдующихъ картинахъ: прекрасной «Мадоннѣ» убранной цвѣтами (№ 139) Даніеля Зегерса (1590 — 1661) и «Вѣнкѣ цвѣтовъ» (№ 140) школы его же, мы видимъ кисть какого либо изъ талантливыхъ учениковъ Яна Брейгеля Бархатнаго. Къ этой же группѣ сотрудничающихъ антверпенцевъ относится мастеръ, вѣрнѣе нѣсколько мастеровъ, писавшихъ очень красивые часто воздушно-голубые горные ландшафты. Мастера эти извѣстны подъ собирательнымъ именемъ Іодокуса де Момпера II (1564 — 1635), которому на выставкѣ приписывались шесть пейзажей (№№ 112 — 117) съ фигурами, писанными въ нихъ другими мастерами, напр. Я. Брейгелемъ (№ 16) и Д. Шенирсомъ (№ 117).

Рядомъ съ идеальнымъ направленіемъ, лучшимъ представителемъ котораго былъ Рубенсъ, во Фландріи мирно процвѣтаетъ школа національныхъ реалистовъ. Выходя изъ общаго корня, оба направленія, начиная съ XVI вѣка, непрерывно существуютъ, скрещиваясь и переплетаясь иногда даже въ одномъ и томъ же художникѣ. Давидъ Шенирсъ младшій (1610 — 1690) извѣстнѣйшій мастеръ народнаго жанра. Онъ ученикъ и прямой продолжатель своего отца, Давида Шенирса старшаго (1582 — 1649), которому приписана картина «Искушеніе св. Антонія» (№ 147). Д. Шенирсъ младшій отличался необычайной трудоспособностью; до насъ дошло много его картинъ, поражающихъ живостью изображенныхъ на нихъ народныхъ сценокъ, фигурки которыхъ написаны съ удивительной легкостью. Наиболѣе раннему времени, тридцатымъ годамъ, на выставкѣ принадлежитъ золотистистая мастерская картина «Бытовой жанръ» (№ 153) изъ собр. Б. И. Ханенко, игривая сценка ухаживанья пожилого крестьянина за молодой служанкой. Въ началѣ сороковыхъ годовъ писана, залитая радостнымъ солнцемъ, съ живыми остроумными фигурками группа играющихъ шарами на картинѣ «Крестьяне у таверны» (№ 148). Три восхитительныя картинки названныя «Старикъ», «Юноша», и «Группа» (№№ 150 151 и 149) изъ собр. И. П. Балашова выдержаны въ характерномъ для позднѣйшаго времени сѣроватомъ тонѣ. Среди картинъ одного изъ лучшихъ учениковъ Д. Шенирса II, Матеуса в. Хельмонта (1623 — 1674) выдѣляется богатствомъ композиціи и красивымъ движеніемъ массъ многолюдный «Деревенскій праздникъ» (№ 87), собств. О. А. Мюризье, — одна изъ значительнѣйшихъ этого мастера.

Геніальнѣйшій изъ мастеровъ народно-бытового жанра Адріанъ Брауверъ (1606 — 1638) умеръ молодымъ, картинъ его немного, онѣ всѣ на перечетъ. На выставкѣ не было безспорныхъ его произведеній, одна же изъ картинъ, «Гуляки» (№ 39) изъ собр. С. И. Шидловскаго,

А. Ф. в. д. Мейленъ: Кавалерійская схватка.
Собр. З. Н. Евреиновой.

A. F. v. d. Meulen: Escarmouche de cavalerie.
(Coll. Z. N. Evreïnoff).

Теньеръ: Старикъ.
(Собств. И. П. Балашева).

D. Teniers: Un vieillard.
(Coll. J. P. Balachev).

наводитъ на очень интересныя размышленія. Она очень близка къ картинѣ находящейся въ гал. Дютюи въ Парижѣ, «Les buveurs», считающейся картиною А. Браувера. Три фигуры кутящихъ крестьянъ парижской картины составляютъ, въ то же время, персонажъ нашей кабацкой сцены. Гладкая, весьма тщательная живопись обѣихъ картинъ мало напоминаетъ размашисто писанныя вещи геніальнаго кутилы-мастера, что еще болѣе сближаетъ обѣ картины. Наша картина между тѣмъ, помѣчена справа внизу еще не вполнѣ расшифрованною монограммою (O. S.?), несомнѣнно указывающею, что картина эта, какъ можетъ быть и нѣкоторыя другія, приписываемыя Брауверу, писаны кѣмъ то другимъ, кѣмъ именно — тема весьма интересная для дальнѣйшаго разслѣдованія.

Къ Д. Шенирсу, какъ къ лучшему мастеру національнаго ландшафта, непосредственно примыкаютъ два другіе фламандскіе пейзажиста: Лукасъ в. Уденъ (1595 — 1672) и Янъ Вильденсъ (1586 — 1653). Сотрудничая постоянно съ Рубенсомъ, Шенирсомъ и другими мастерами, они оставили намъ слишкомъ мало образцовъ своего индивидуальнаго творчества, чтобы можно было безошибочно ихъ различать. Л. в. Уденъ, писавшій наивно-простоватые ландшафты, ближе къ Шенирсу, который часто оживлялъ его картины своими мастерскими фигурами. Двѣ картины (№№ 154 и 155) даютъ нѣкоторое о немъ представленіе. Я. Вильденсъ, частый сотрудникъ Рубенса, писавшаго большія полотна, долженъ былъ усвоить себѣ основные принципы декоративности, и оставался въ душѣ такимъ же, какъ и его товарищи пейзажисты, чистымъ натуралистомъ. Этому мастеру, съ большою степенью вѣроятности, можно приписать три большіе и очень интересные холста. Изъ нихъ два «Путь въ Эммаусъ» (№ 35) и «Крещеніе» (№ 36) совершенно не основательно значатся подъ именемъ П. Бриля, въ чемъ легко убѣдиться сравнивая ихъ хотя бы съ картинами бывшими на выставкѣ. Оба художника стоятъ на совершенно различныхъ точкахъ зрѣнія, характеризующихъ различныя историческія теченія пейзажной живописи. Искусство это беретъ свое начало изъ двухъ источниковъ; первый изъ нихъ — декоративное искусство, приспособившее пейзажъ для своихъ цѣлей со временъ Рафаэля и его учениковъ, расписывавшихъ стѣны ватиканскихъ лоджій; второй — чистая любовь къ природѣ, стремленіе точнѣе передать ее, совершенно не зависящее отъ назначенія возникающаго отсюда художественнаго произведенія. Натуральный пейзажъ возникаетъ впервые на сѣверѣ, въ Нидерландскихъ провинціяхъ, вмѣстѣ съ правомъ считать родину своею неотъемлемою собственностью, въ моментъ завоеванія ими независимости. Братья Бриль долго работали въ Италіи для италіанцевъ и настолько освоились съ главною задачею италіанскихъ пейзажистовъ, что и по возвращеніи на родину неуклонно продолжали работать въ томъ же направленіи, давъ этимъ на сѣверѣ толчекъ къ развитію декоративно-фантастическаго ландшафта. Я. Вильденсъ, хотя и побывалъ, какъ и большинство художниковъ его времени, въ Италіи, не измѣнилъ своего отношенія къ изображаемой природѣ. Плоская или слегка холмистая долина, заросшій прудъ съ старыми ивами, крытыя соломой крестьянскія постройки съ «журавлемъ» у колодца, столь близкіе сердцу сѣверянина, фигурируютъ у него не только

тогда, когда онъ передаетъ родную Фландрію, но и на картинахъ библейскаго или миѳологическаго содержанія. Особенно типичны для него прямые параллельные стволы довольно тощихъ деревьевъ. Всѣ эти признаки мы находимъ на двухъ упомянутыхъ холстахъ, а также и на третьемъ, большомъ и красивомъ «Пейзажѣ съ фигурами» (№ 171), совершенно правильно ему и приписанномъ.

Время наивысшаго расцвѣта фламандскаго пейзажа, средина и вторая половина XVII в., характеризуется болѣе художественной группировкой, эффектно-распредѣленнымъ освѣщеніемъ. На выставкѣ нѣсколько выдающихся работъ этого времени, какъ напримѣръ: большая, удивительно красивая по колориту картина Жака д'Артуа (1613 — 1686) «Осенній пейзажъ» (№ 14) изъ собр. А. В. Кривошеина, капитальная картина Гаспара де Витте (1624 — 1681), прекрасная картина ученика обоихъ этихъ художниковъ Корнелиса Хюйсманса (1648 — 1727) «Пейзажъ съ овцами» (№ 92) и весьма красивый по свѣтовому пятну пейзажъ художника наиболѣе ранняго изъ этой группы, Лодовика де Ваддера (1605 — 1655). Перечисляя лучшія вещи пейзажной живописи, необходимо упомянуть прекрасную марину (устье Шельды) (№ 63) Андреаса в. Эртвельта (1590 — 1652), солнечный италіанскій пейзажъ (изъ Римской Кампаньи) (№ 86) Даніеля в. Хейля, полную стремительности «Кавалерійскую схватку» (изъ войнъ Людовика XIV) (№ 107а) Адама Франсуа в. д. Мейлена (1632 — 1690) и три хорошія «Внутренности церквей» извѣстныхъ перспективистовъ Г. Стенвейка и П. Нефса.

Конецъ XVII в. во Фландріи сопровождается упадкомъ искусства. Съ этого времени первенство переходитъ постепенно къ французскимъ мастерамъ, прямымъ продолжателямъ нидерландскаго возрожденія. До того времени Франція лишена родного искусства. Переходное время характеризуется общностью вкусовъ зарождающагося и отживающаго поколѣній, примѣромъ чего служатъ два красивые пейзажа (№№ 109 и 109а) Франсуа Миллэ (1666 — 1723).

Сдѣлавъ во времена своего расцвѣта безцѣнный вкладъ въ сокровищницу міровой красоты, фламандское искусство продолжаетъ играть въ семьѣ европейскихъ народовъ выдающуюся роль. «Коровы и овцы» (№ 161) знаменитаго бельгійскаго анималиста Эжена Фербукховена (1798 — 1881), «Лаура и Петрарка» (№ 101) нѣжнаго романтика Никлеса де Кейзера (1813 — 1887), и «Une pierreuse qui fume» (№ 127) виртуознаго рисовальщика Фелисьена Ропса (1833 — 1898) — немногіе образцы позднѣйшаго времени на выставкѣ.

Наиболѣе ранняя картина французской школы на выставкѣ, «Встрѣча Іоакима и Анны» (№ 250) изъ собр. П. П. Вейнера, капитальный памятникъ конца XV в., когда вліяніе гентскихъ мастеровъ уже проникло въ сосѣднюю страну. Бѣдный искусствомъ во Франціи, XVI вѣкъ представленъ тремя портретными головками стиля Клуэ, среди которыхъ обращаетъ на себя вниманіе «Женскій портретъ» (№ 209) его ученика Корнеля деЛіонъ (1544 — ?) — восхитительная и рѣдчайшая вещь. Въ это время, какъ и въ теченіе всего почти слѣдующаго вѣка, независимые таланты встрѣчаются лишь спорадически. Тщетно было бы искать связующую ихъ историческую нить. Шакъ, совершенно особнякомъ стоитъ

Ж. Верне: Пасторалъ въ паркѣ.
(Собр. А. В. Кривошеина).

J. Vernet: Pastorale dans un parc.
(Coll. A. W. Krivocheine).

Фламандская шпалера: „Юдифь", и „Царица Савская у Соломона" съ в. д. Хуке. „Сусанна и старцы" съ Рубенса.
(Собр. П. П. Вейнера).

Tapisserie de Flandre (3 m. 32 × 8 m. 80). „Judith„ et „La reine de Saba" d'après v. d. Hoecke. „Suzanne au bain" d'après Rubens.
(Coll. P. P. Weiner).

знаменитый граверъ и рисовальщикъ Жакъ Калло (1592 — 1635), какъ живописецъ очень мало извѣстный. Любимый его сюжетъ «Бродяги» изображенный масляными красками, какъ мы предполагаемъ, мастеромъ собственноручно на небольшой картинкѣ (№ 206 в.) поэтому особо интересной. Свободные мазки мастерской кисти наводятъ на мысль, что мастеръ не такъ ужъ рѣдко пользовался ею, какъ это принято думать. Изъ трехъ бродягъ-пилигримовъ, двѣ фигуры гравированы (въ обратную сторону) самимъ мастеромъ. Живописцы народнаго быта братья Ле Нэнъ ясно отражаютъ вліяніе голландской, гарлемской, школы, какъ въ этомъ можно убѣдиться по двумъ, приписываемымъ имъ, картинамъ. Никола Пуссэнъ (1593 — 1663), хотя и провелъ почти всю свою жизнь въ Италіи, сыгралъ важнѣйшую роль въ зарождающемся французскомъ искусствѣ. Его главныя заслуги — борьба съ фальшивымъ пафосомъ моднаго тогда въ Италіи маньеризма, которому онъ противопоставилъ античную простоту. Особенно привлекательны его римскіе пейзажи, представленные на выставкѣ четырьмя хорошими картинами (№№ 238 – 239 б). Извѣстному портретисту Пьеру Миньяру (1612 — 1695) приписываются три портрета, изъ которыхъ особенно интересенъ «Портретъ одного изъ сыновей великаго дофина» (№ 230). Недурной женскій портретъ (№ 231) принадлежитъ скорѣе старшему его брату Николя Миньяру, прозванному Авиньонскимъ.

Среди неизвѣстныхъ фламандцевъ затерялась чрезвычайно эффектная вещь лучшаго въ XVII в. во Франціи мастера декоративныхъ цвѣтовъ и плодовъ Жана Баттиста Монуайе (1637 — 1699) — это «Ваза съ цвѣтами» (№ 183) изъ собр. М. А. Адабаша. Французъ по происхожденію, Монуайе учился въ Антверпенѣ. Вернувшись на родину, онъ долго работалъ при дворѣ Людвига XIV, а переселившись затѣмъ въ Лондонъ, много писалъ при дворѣ королевы, для Кенсингтонскаго и другихъ дворцовъ.

Картинъ лучшаго времени французской школы — XVIII вѣка на выставкѣ около полутора десятка. Шурньеръ (1668 — 1752) ранній, но вліятельный портретистъ этого времени. У него были подражатели даже среди мастеровъ голландской школы. Изъ двухъ его работъ интереснѣе портретъ артиста, играющаго на бубнѣ (№ 244). Шарль Жозефъ Натуаръ, въ своемъ классическомъ пейзажѣ съ шествіемъ весталокъ (№ 232), еще сильно напоминаетъ Н. Пуссэна; въ это время классицизмъ кажется уже невыносимо скучнымъ, мастеръ стремится отдѣлаться отъ него, и вотъ его игривый «Амуръ у точила» (№ 233) уже настоящее дитя легкомысленнаго XVIII вѣка. «Семейный портретъ» (№ 254) неизвѣстнаго мастера, свободно, виртуозно писанный, принадлежитъ какому то крупному художнику; вотъ направленіе въ которомъ слѣдуетъ его искать. Портретъ молодого человѣка, обнимающаго свою красивую подругу, очень напоминаетъ M. de la Bretèche, изображеннаго въ 1769 г. Фрагонаромъ на извѣстной его картинѣ «La Musique». Это одно и то же лицо. Стиль, мазки и нѣкоторыя другія детали также говорятъ о близости этой картины къ произведеніямъ славнаго мастера, отъ которыхъ она нѣсколько отличаются развѣ только красноватымъ колоритомъ. Изъ плеяды прекрасныхъ пейзажистовъ XVIII в. восхитительны вещи Клода Жозефа Верне и Гюбера Робера. Кромѣ довольно

обычныхъ для перваго маринъ, особенно интересенъ восхитительно-нѣжный его пейзажъ съ пасторальной сценой на первомъ планѣ (№ 245), помѣченный 1771 г., изъ собр. А. В. Кривошеина. Въ богатомъ хорошими французами собраніи гр. Е. В. Шуваловой находятся двѣ очаровательныя вещи второго, «Уборка сѣна подъ сводами дворца» (№ 241) и очень ужъ по протокольному названная въ каталогѣ «Гористый пейзажъ съ дворцомъ на первомъ планѣ» трогательная картинка: на террасѣ тяжелаго каменнаго портала молодая дѣвушка выпускаетъ изъ клѣтокъ на свободу ихъ воздушныхъ плѣнницъ. Это праздникъ весны. Пейзажный характеръ слащавой какъ всегда картины Грёза «Первая борозда» (№ 219) дѣлаетъ его особенно интересной. Два фамильные Шуваловскіе портрета (№№ 220 и 221) его же работы, также какъ и гравированный Шмидтомъ портретъ Louise Albertine baronne de Grapendorp (№ 228) работы Лесюёра, той же галереи, хорошо извѣстны.

Изъ французскихъ картинъ XIX в. интересенъ хорошій эскизъ Давида (1748 — 1825) «Брутъ» (№ 212а) изъ собр. герцога Н. Н. Лейхтенбергскаго, прекрасный портретъ молодого бельгійскаго художника Ари Шеффера (№ 206), писанный ученикомъ Давида Луи Андрэ Бушэ, изъ собр. гр. Е. В. Шуваловой, полный благородства портретъ гр. С. Л. Шуваловой (№ 216) Поля Деларош (1797 — 1856) оттуда же и весьма красивая по свѣтотѣни «Кошка съ обезьяной» (№ 213) Александра Деканъ (1803 — 1860) изъ собр. Е. М. Родоканаки.

Десятокъ картинъ, случайно подобравшихся на выставкѣ, конечно не даютъ представленія объ англійской живописи. Имя Сэра Питера Лели (1618 — 1680), которому владѣльцами приписанъ женскій портретъ (№ 6, собств. Англійскаго посла Сэра Дж. Бьюкенена) напоминаетъ о той тѣсной связи, которая существуетъ между англійской и фламандской школами. П. Лели, онъ же Фасъ, вмѣстѣ съ Андріаномъ Ханнеманомъ, голландцы по происхожденію, фламандцы по школѣ. Вмѣстѣ со своимъ наставникомъ А. в. Дейкомъ они подолгу работали въ Англіи, портретируя королевскую фамилію и мѣстную знать и создали то полное изысканной граціи направленіе портретной живописи, которое характеризуетъ славную школу англійскихъ портретистовъ XVIII в. Если упомянуть еще красивую по тону картинку Фр. Уитлэй (1747 — 1801) «Влюбленный спортсменъ» (№ 3), хорошій портретъ Веллингтона (№ 2) Дау и два небольшихъ пейзажа (№№ 4 и 5) Ричарда Уильсона (1714 — 1801), прозваннаго англійскимъ Клодъ Лоррэномъ, то этимъ и исчерпывается все содержаніе бѣднаго отдѣла.

Повѣшенныя рядомъ картины бельгійской, французской и англійской школъ въ далекомъ прошломъ связаны прочными историческими узами. Ни одна изъ трехъ школъ не мыслима внѣ этой связи, какъ не мыслимъ Бушэ безъ Рубенса, Рейнольдсъ безъ ванъ Дейка. Искусство сосѣднихъ странъ заключило неразрывный союзъ задолго до военнаго союза народовъ. Кажущаяся случайность есть историческая необходимость.

Вас. Щавинскій.

ОЛЕНЕВСКІЙ СКИТЪ.

Семеновскіе лѣса за Волгой къ сѣверо-востоку отъ Нижняго, съ пробѣгающимъ по нимъ Керженцемъ, до сихъ поръ хранятъ поэзію скитскаго раскольничьяго житія и пустынножительства въ доживших замѣчательныхъ образцахъ скитскихъ деревянныхъ построекъ. Въ пѣснѣ говорится:

«Какъ повыше было села Лыскова
Какъ пониже было села Юркина
Протекала тутъ рѣка быстрая,
Омутистая, зовутъ Керженецъ». [1]

Рѣка эта не только быстрая, омутистая, но и удивительно красивая, столь своеобразная среди русскихъ рѣкъ и рѣчекъ съ ихъ раздольными плоскими берегами. Она до самаго впаденія въ Волгу почти не выходитъ изъ лѣсовъ, покрывающихъ Семеновскій уѣздъ и тянущихся до Ветлуги. Извивы и дали гористыхъ лѣсистыхъ береговъ какъ бы знаютъ еще раскольничьи тайны.

Согласно преданію, раскольничьи скиты появились здѣсь прежде всего на Шарпани съ 1676 г., послѣ Соловецкаго сидѣнія. Будто бы сюда перенеслись по воздуху изъ Соловецкаго монастыря особенно чтимая раскольниками икона Казанской Божьей Матери вмѣстѣ съ инокомъ Арсеніемъ. Скоро число скитовъ стало считаться чуть ли не сотнями, пока не наступило ихъ первое полное разореніе при нижегородскомъ архіепископѣ Питиримъ въ 1737 г. Но послѣ Екатерининскаго указа 1762 г., дозволявшаго заграничнымъ раскольникамъ вернуться въ Россію, скитское житіе здѣсь опять процвѣло, и въ началѣ XIX в. число скитовъ возрасло до 35, съ населеніемъ въ нѣсколько тысячъ человѣкъ (большинство поповцы, часть спасскаго и часть поморскаго согласія). Новыя мѣропріятія противъ раскола и скитовъ начинаются съ 1826 г., [2] когда было запрещено возводить новыя постройки, поправлять молельни, имѣть колокола и пр. Особенно внимательно отнесся къ расколу и скитамъ нижегородскій преосвященный Іаковъ; при немъ въ 1847 г. надзоръ за скитами порученъ чиновникамъ особыхъ порученій при нижегородскомъ губернаторѣ, а въ 1853 г. наступило знаменитое скитское разореніе, когда, согласно указу отъ 1 мая, всѣ скиты были закрыты. Было ихъ въ то время 16, съ населенными, главнымъ образомъ женщинами, 49 обителями, гдѣ числились 29 часовенъ, болѣе 2.300 комнатъ и свѣтлицъ, до 1.500 надворныхъ построекъ. До нашихъ дней уцѣлѣли остатки четырехъ женскихъ скитовъ: въ керженскихъ лѣсахъ — Черпухинскаго, Комаровскаго, Оленевскаго, и въ чернораменскихъ — Улангерскаго. Кромѣ того, существуютъ превращенные изъ скитовъ въ 1849 г. единовѣрческіе монастыри: Осиновскій женскій и Благовѣщенскій мужской.

Не широкій Керженецъ, бороздящій и сейчасъ, какъ живая артерія, этотъ глухой, молчаливый лѣсистый край, повидимому, особенно

привлекалъ раскольниковъ и, надо думать, не одними только удобствами близости изобиловавшей рыбой, рѣки, воднаго сообщенія среди дремучихъ, тогда непроходимыхъ болотистыхъ лѣсовъ. Какъ и вездѣ, гдѣ разсѣяны русскіе монастыри и скиты, особенно основанные пустынниками, въ выборѣ чувствуется то тонкое любованіе красотами природы, которое такъ своеобразно сочетается съ самымъ фанатическимъ русскимъ аскетизмомъ. «У насъ было мѣсто блатное», говорится въ трогательномъ раскольничьемъ «Стихѣ о разореніи скитовъ», [3] «но намъ вездѣ казалось раемъ: въ рощахъ птицы распѣвали, соловьи насъ утѣшали». Тѣмъ не менѣе, даже лѣсная рѣка все таки мѣсто открытое, и вѣроятно потому большинство скитовъ таилось на извѣстномъ отъ нея разстояніи, мѣстами очень не далекомъ. Таковъ, напримѣръ, знаменитый Оленевскій скитъ, расположившійся среди лѣсовъ верстахъ въ двухъ отъ Керженца.

Скитъ этотъ, основанный по преданію Анфисой Колычевой, родственницей св. митрополита Филиппа, одинъ изъ самыхъ большихъ и древнихъ, былъ разсадникомъ раскола. Согласно преданію, названіе произошло отъ дикаго оленя, [4] явившагося первымъ поселенцемъ въ керженскихъ лѣсахъ и указавшаго мѣсто для постройки скита. Когда то онъ процвѣталъ: въ немъ было 26 обителей съ тысячью скитницъ. Будто бы Мельниковъ-Печерскій именно отсюда взялъ свои типы скитницъ, напримѣръ, Манефы, въ дѣйствительности Маргариты, настоятельницы Анфисиной обители. Судьба скита была тяжелая: послѣ всѣхъ разореній, его опустошилъ пожаръ, отъ котораго уцѣлѣло только нѣсколько келій. Закрытіе въ 1853 г. произошло наканунѣ Успенія. 20 возовъ было нагружено отобранными иконами, родовыми, завѣщанными отъ дѣдовъ, и отправлено въ Нижній-Новгородъ. Между прочимъ, взята была и особенно чтимая икона Николая Чудотворца. Вотъ какъ въ «Стихѣ о раззореніи скитовъ» описано событіе и изображенъ плачъ скитницъ:

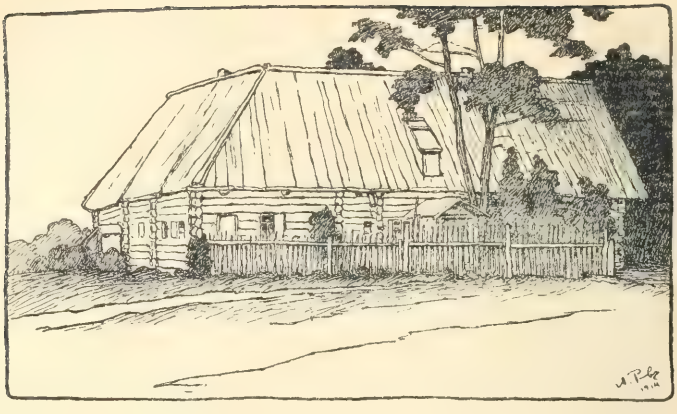
«Въ осмитысячномъ вѣку
Въ триста шездесятъ первомъ году
Послалъ на насъ Господь гнѣвъ свой.
Въ Нижній славный градъ
Въ Семеновскій бѣдный уѣздъ
Въ Оленевскій славный скитъ
Собирались, соѣзжались
Все къ намъ не милостивіи судьи;
Всѣ часовни разтворяли,
Храмы Божьи раззоряли,
Царскія двери снимали,
Всѣ святыя иконы обирали,
Какъ жиды, Христа вязали,
Въ Нижній городъ отсылали.
Высылаютъ бѣдныхъ — выгоняютъ
По отечествамъ всѣхъ разсылаютъ,
Всѣхъ убогихъ и безродныхъ
Инокинь и схимницъ въ девяносто лѣтъ.
Увы прекрасный нашъ раю,
Прелюбезный и драгій скиту!
Знать намъ въ тебѣ не живати,
Святыя службы не стояти,

Шакія радости не видати,
Духовныхъ пѣсенъ не пѣвати!
Припадемъ ко всещедрому Богу:
Чтобъ въ мірскихъ волнахъ не погрязнуть,
Чтобъ въ мірѣ жить — не погибнуть.
Насталь часъ разлученія...
Вездѣ слышимъ плачъ и рыданія
Младыхъ со старыми разлученія:
Кто насъ старыхъ припокоитъ,
И кто насъ убогихъ пропитаетъ?
Не своей волей разлучаемся мы,
А по царскому повелѣнію
А по Божію попущенію».

Правда, съ тихимъ иноческимъ житіемъ, религіозными экстазами, любованіемъ природой, ея столь своеобразной здѣсь дикой нѣжностью, въ скитахъ уживались разгулъ, драмы отецкихъ дочерей и мужнихъ женъ, бѣжавшихъ сюда отъ суровыхъ отцовъ и нелюбимыхъ мужей. Но и сейчасъ больно, что когда то такъ безжалостно была разрушена удивительно яркая по своимъ бытовымъ краскамъ жизнь, освѣщенная своеобразнѣйшей поэзіей раскольничьяго мистицизма, сплетеннаго съ отзвуками языческихъ преданій и повѣрій. Стоитъ только побывать въ доживающихъ послѣдніе дни Оленевскихъ кельяхъ «обителяхъ», какъ ихъ здѣсь зовутъ, огромныхъ деревянныхъ стройкахъ Екатерининскаго времени, свидѣтеляхъ этой жизни.

Отъ Ветлуги до Оленевскаго скита нѣтъ прямой проѣзжей дороги. Послѣднія 8 верстъ отъ глухой деревни Взвозъ на Керженцѣ сюда можно пройти только пѣшкомъ среди сплошного, густого лѣса. Правда, мѣстами еще уцѣлѣли колейные слѣды, но сейчасъ нельзя себѣ представить, какъ ѣздили по дебрямъ, гдѣ валежникъ и давно упавшія деревья преграждаютъ путь и часто попадаются ямы и буераки. Шорная дорога среди прекраснаго сосноваго бора идетъ къ скиту съ противоположной стороны отъ города Семенова. «Кресты», постоянно встрѣчающіеся здѣсь на перекресткахъ, показываютъ поворотъ въ скитъ. Скоро между соснами виднѣется просвѣтъ и открывается оцѣпленная лѣсомъ большая поляна. На ней безпорядочно разбросаны постройки, въ большинствѣ темныя. Кругомъ до лѣса хлѣбныя запашки, огороды. Скитскія постройки перемѣшаны съ деревенскими избами, которыхъ, впрочемъ, здѣсь не много. Почти въ центрѣ всего мѣста уцѣлѣли четыре обители. Наиболѣе нарядная, съ зелеными ставнями оконъ, выходящихъ на улицу, занятая сейчасъ крестьянской семьей, до сихъ поръ носитъ названіе обители Анфисовыхъ. Самая «агромадная» обитель Пальцовыхъ, гдѣ сейчасъ доживаютъ свой вѣкъ только двѣ скитницы, расположена между двумя меньшими, обитаемыми одна старушкой-скитницей, другая крестьянской семьей. Разумѣется, надъ обителями нѣтъ и признаковъ церковныхъ главъ и крестовъ. Всѣ онѣ устроены по одному типу. Наиболѣе интересна обитель Пальцовыхъ.

Думается, среди дожившихъ до насъ образцовъ русскаго древняго строительства, эти обители должны занимать одно изъ очень видныхъ мѣстъ и заслуживаютъ самаго внимательнаго, подробнаго



изученія и возможнаго фиксированія. Я не говорю уже объ историческомъ значеніи этихъ памятниковъ русскаго раскола. Въ общемъ характерѣ поражаетъ опредѣленная схема при кажущейся хаотичности, что особенно чувствуется внутри этихъ обителей. Но и наружная безпорядочность нагроможденія слѣпленныхъ въ одно построекъ и пристроекъ очень внушительна. Въ сущности, обители — громадныя избы, мѣстами въ 15 и болѣе вѣнцовъ, сложенныя изъ толстѣйшихъ бревенъ, иногда въ 20 и болѣе аршинъ длины, пятистѣнныя (т. е. изъ двухъ и болѣе примыкающихъ другъ къ другу срубовъ), подъ высочайшими крутыми крышами, объединенныя въ одно съ внутреннимъ дворомъ и надворными постройками. Снаружи громоздко, безпорядочно, мрачно, непривѣтливо лѣпятся одна къ другой почернѣвшія отъ времени постройки, съ черными отверстіями маленькихъ окошечекъ въ подклѣтяхъ, съ небольшими рѣдкими окнами, да и то обращенными въ огородъ. Часть фасада и огородъ отдѣлены отъ улицы высокой изгородью (на рисункѣ — фасады обители Пальцовыхъ, выходящіе въ огородъ; перекладина изгороди почти на уровнѣ человѣческаго роста).

Всегда запертыя тяжелыя двери-ворота обители Пальцовыхъ выходятъ на улицу. Не такъ то легко попасть внутрь этой хоромины. Послѣ усиленнаго дерганья веревки и глухого звука гдѣ то внутри цѣлаго колокола черезъ извѣстный промежутокъ времени осторожно открылось боковое оконце и, какъ бы прячась за нимъ, женская голова въ темномъ платкѣ роспускомъ не особенно любезно спросила, что надо. Сначала послѣдовалъ категоричный отказъ впустить. Пришлось выдержать цѣлый искусъ, чтобы наконецъ внушить довѣріе.

Кромѣ входныхъ дверей-воротъ, обитель имѣетъ нѣсколько выходовъ и крылечекъ. Ясное представленіе о размѣрахъ и оригинальности всего сооруженія получаешь только внутри. Общій планъ построекъ во всѣхъ обителяхъ одинъ и тотъ же. Въ обители Пальцовыхъ послѣ перехода съ бокового крылечка, выходящаго въ огородъ, попадаешь въ очень большую высокую центральную комнату, залъ-сѣни. Много две-

рей ведетъ въ боковыя комнаты на какія то лѣсенки, вѣроятно въ сокровенные чуланчики и подполье. Здѣсь же двери и въ моленную, всюду выходящую окнами на сторону, противоположную уличному фасаду. Моленныя вездѣ, повидимому, сохранили свой характеръ и тщательно поддерживаются. Одна стѣна сплошь увѣшана иконами. Много ихъ было увезено во время разоренія, но не мало осталось замѣчательныхъ и цѣнныхъ. Шаковы напримѣръ: Животворящій крестъ, икона Днѣпрской Божьей Матери, довольно большія иконы Апостоловъ. Все это очень хорошей сохранности. Подъ иконами интересныя старинныя пелены. На старинныхъ аналояхъ старопечатныя книги. Мѣстами старинные подсвѣчники. Почти вездѣ широкія, въ полкомнаты, полати. По стѣнамъ скамьи. Стѣны, потолки, полы, скамьи прекрасной плотничьей и столярной работы. Въ самой большой моленной Пальцовыхъ стѣны обезображены старыми оборванными разнокалиберными обоями. Когда то ими, вѣроятно, хотѣли украсить самую богатую моленную, но давно уже нѣтъ средствъ поновить. Замѣчательны по работѣ нѣкоторыя старинныя переносныя скамьи. Большія просторныя комнаты, выходящія дверями въ центральную, мѣстами не сообщаются другъ съ другомъ. Всюду, особенно въ моленныхъ, небольшія и рѣдкія окна закрываются толстыми, крѣпкими ставнями съ вырѣзанными маленькими отверстіями. Наконецъ выходишь на огромный крытый дворъ съ надворными постройками, дверями-воротами на улицу, составляющій какъ бы одно цѣлое съ хоромами. Длинныя галерейки, крылечки, переходы. Когда то по этимъ галерейкамъ мелькали фигуры бѣлицъ, клирошанокъ, монахинь. Поэзія страха, вѣчныхъ опасеній и тревогъ сливалась съ своеобразнымъ ритуаломъ всей жизни, полной хозяйственныхъ заботъ и неукоснительнаго обрядоваго выполненія церковныхъ службъ. Сейчасъ дальнимъ отзвукомъ былой жизни являются двѣ пожилыя скитницы, въ полутемныхъ опрятныхъ сарафанахъ, платкахъ роспускомъ, съ бѣлыми нерабочими руками. Черная работа только въ огородѣ. А существованіе поддерживается традиціонными рукодѣліями и выполненіемъ церковныхъ службъ по приглашенію. По зимамъ скитницы ютятся въ небольшой комнатѣ съ огромной русской печью. Вѣнцы старой хоромины мѣстами подгнили, и починить нечѣмъ. Холодъ и мракъ стоятъ здѣсь зимой и глубокой осенью. Жутко и страшно двумъ женщинамъ въ опустѣлой хороминѣ, полной сейчасъ, можетъ быть, только преданіями и тайнами прошлаго. Но не даромъ такое опасеніе вызываютъ и современныя

рѣдкія посѣщенія. Еще въ 1884 г. изъ молельни Пальцовыхъ были выкрадены высоко чтимыя раскольниками древнія Іосифовскія (т. е. существовавшія до Никона) книги: апостолъ, Евангеліе, два октоиха, каноновъ пятидесятницы, псалтырь письменный и др. Доживающія свой вѣкъ скитницы не находятъ преемницъ. Давно уже пошелъ на убыль раскольничій фанатизмъ, питавшій обители, да и послѣ извѣстнаго манифеста стало возможнымъ совершать моленія и открыто. Исчезнутъ скитницы, исчезнутъ и полуторавѣковыя деревянныя сооруженія, замѣчательныя если не архитектурными деталями, то общей художественной выразительностью.

О прошломъ еще говорятъ остатки кладбищъ, которыхъ всего здѣсь было 26. Всѣ обители управлялись совершенно независимо другъ отъ друга и при каждой было свое кладбище. Впрочемъ, въ извѣстные праздники были крестные ходы и общія моленія на воздухѣ, которыя существуютъ и до сихъ поръ. Два или три кладбища уцѣлѣли въ видѣ небольшихъ рощицъ, обнесенныхъ изгородями, напримѣръ, при въѣздѣ отъ Семенова, противъ обители Пальцовыхъ. Уцѣлѣли даже мѣстами чугунныя плиты. На одной значится, что памятникъ поставилъ въ 1832 г. московскій купецъ Яковъ Оленевскій, благодарный сынъ незабвенному родителю, Оленевскаго скита жителю, скончавшемуся въ 1808 году. Чрезвычайно характерно: почти вездѣ на могилахъ, вмѣсто крестовъ грубовато обработанные столбики или балясины, покрытыя на два ската, мѣстами раскрашенные въ разные цвѣта (на рисункѣ изображена часть кладбища при въѣздѣ). Какой то отзвукъ языческихъ погребеній. Одиноко такіе столбики стоятъ въ огородахъ, на задворкахъ крестьянскихъ избъ, на мѣстахъ бывшихъ кладбищъ.

Въ сумерки, подъ вечернимъ золотымъ небомъ надъ черной каймой лѣсовъ, въ Оленевскомъ скиту особенно тихо, уныло и какъ бы отгорожено отъ всего міра. Густые лѣса кругомъ до сихъ поръ непривѣтливы, болотисты или песчаны. Но не дѣлала ли, отчасти, именно эта пустынность, уединенность «прелюбезный драгій скитъ» прекраснымъ раемъ, далекимъ отъ мірскихъ волнъ? Звукъ гармоники у какого то изъ крестьянскихъ дворовъ такъ рѣзалъ слухъ около угловатыхъ силуэтовъ темныхъ хороминъ! Въ рощахъ по прежнему птицы распѣваютъ, соловьи утѣшаютъ, но почти уже некому въ этихъ хороминахъ «церковныя службы стояти, духовныя пѣсни пѣвати».

А. Ростиславовъ.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. «Керже» по мордовски значитъ лѣвый.

2. См. «Историческій очеркъ единовѣрія» М. С-го. Спб. 1867 г.

3. Стихъ этотъ, писанный по уставному, найденъ въ одной изъ старопечатныхъ книгъ, отобранныхъ у раскольниковъ въ 1853 г. и переданныхъ въ Нижегородскую духовную семинарію; опубликованъ въ «Русской Старинѣ» 1876 г., № 6.

4. См. «Историческій Вѣстникъ» 1887 г., № 2. П. С. Усовъ: «Среди скитницъ».

УНИЧТОЖЕНІЕ ПЕТРОГРАДСКИХЪ САДОВЪ.

Если посмотрѣть на планъ Петербурга Елисаветинскаго времени, то буквально всѣ кварталы кажутся покрытыми садами французскаго типа. На самомъ дѣлѣ большинство участковъ не было устроено, но, оставаясь не застроенными, они заростали зеленью и имѣли видъ садовъ. На планѣ ихъ изобразили правильно разбитыми на партерры и боскеты частью для украшенія плана, а частью въ виду того, что разбивка была предположена, но не выполнена. Такъ, сопоставляя всѣ архивные документы, совершенно невозможно установить, былъ ли когда саду у Аничкова дворца приданъ строгій планъ. Если это было сдѣлано, то трудно представить, почему въ концѣ XVIII в. прудъ получилъ неправильныя очертанія и сдѣлался вдвое шире, но вмѣстѣ съ тѣмъ сомнительно, чтобы садъ Разумовскаго былъ убранъ хуже, чѣмъ, напримѣръ, сады Царскаго Села.

Во всякомъ случаѣ изъ архитектурно устроенныхъ садовъ въ Петроградѣ сохранился лишь планъ Лѣтняго сада и съ трудомъ можно уловить очертаніе Екатерингофскаго садика, извѣстнаго по Зубовской гравюрѣ. Превращеніе архитектурно устроенныхъ садовъ въ пейзажные было своего рода повѣтріемъ въ концѣ XVIII в. и вмѣстѣ съ тѣмъ причиною гибели многихъ сооруженій. Для пейзажнаго парка необходимъ превосходный устроитель, который долженъ быть не только садоводомъ, но и пейзажистомъ или еще лучше декораторомъ. Такое сочетаніе бываетъ рѣдко. Устраивать пейзажный паркъ или садъ какъ копію или подражаніе — невозможно по существу дѣла; поэтому всѣ второстепенные пейзажные парки или малоцѣнны, или цѣнность ихъ заключается лишь въ павильонахъ, храмикахъ и т. п. Архитектурно устроенные сады и въ запущеніи кажутся плодомъ работы и заботъ, а потому къ нимъ не относятся съ такимъ небреженіемъ и легкостью, какъ къ первымъ. Если бы сады Екатерининскаго Института или дома гр. Шереметева сохраняли цвѣтники, водоемы и фонтаны, то, конечно, не такъ бы легко ихъ уничтожили.

Уничтоженіе садовъ и особенно зарослей, именовавшихся въ XVIII в. садами, было до извѣстной степени естественнымъ, потому что городъ разростался, цѣна земли становилась все выше, а многіе участки были оставлены въ видѣ садовъ или подъ названіемъ послѣднихъ, какъ запасъ земли для будущихъ построекъ. Обычай пользоваться дачами довершилъ равнодушное отношеніе къ садамъ и послѣдніе запускались все больше и больше. Только этимъ и можно объяснить, что въ Лѣтнемъ саду такъ легко допускается сооруженіе безобразныхъ павильоновъ для продажи водъ и цвѣтовъ.

Основное несчастіе для Петрограда состоитъ въ томъ, что до конца XVIII в., т. е. пока не было никакой настоятельной необходимости, государи заботились о садахъ и намѣчали ихъ на планахъ; съ конца

же XVIII в. такихъ заботъ не прилагалось и въ результатѣ, кромѣ центрально расположенныхъ садовъ, Лѣтняго, Михайловскаго, Александровскаго сада и Александровскаго парка, зелень имѣется лишь на окраинахъ, а остальныя части столицы не имѣютъ ничего, кромѣ ничтожныхъ церковныхъ скверовъ. Горю было бы легко помочь, если бы во время были закуплены барскіе сады и сдѣланы публичными, но это не сдѣлано и не дѣлается. Що немногое, что сохранилось, систематически уничтожается.

О Лѣтнемъ садѣ говорилось уже много, но, кажется, до сихъ поръ не обращено вниманіе на необходимость разбить цвѣтникъ около Лѣтняго дворца. Конечно, это слѣдовало бы сдѣлать по одному изъ рисунковъ петровской эпохи. Царицынъ лугъ остается пыльнымъ плацомъ, хотя очень рѣдко служитъ для воинскихъ ученій и почти никогда для парадовъ. Михайловскій садъ все еще не оправился отъ постройки новыхъ флигелей музея, и новый участокъ отхватывается для «Школы народнаго искусства». Посадки, окружающія Михайловскій замокъ, въ послѣдніе годы обнесены заборомъ, мѣшающимъ виду на одинъ изъ лучшихъ дворцовъ столицы, и на участкахъ по краямъ «Кленовой аллеи» зданія дѣлаются постоянными...

Между тѣмъ, всѣ эти четыре участка можно было бы соединить въ одинъ громадный городской садъ, какъ это, видимо, и было задумано въ XVIII вѣкѣ.

Слухи объ уничтоженіи Шереметевскаго сада ходили давно, но лишь теперь и очень быстро исчезли ограда, чудесныя ворота и послѣдніе остатки грота. Гротъ былъ наполовину разрушенъ еще при постройкѣ стараго пятиэтажнаго дома. Стѣны оставшейся половины его долго были заставлены шкапами антиквара и только ненадолго были реставрированы при помѣщеніи тамъ винторговли. Садъ былъ давно запущенъ, деревья сильно разрослись и только съ трудомъ можно было замѣтить прежній планъ. Въ саду сохранялись четыре вазы на среднемъ перекресткѣ и два монумента. Одинъ, болѣе драгоцѣнный и поэтичный, посвященъ памяти «графини-крестьянки». Онъ состоитъ изъ призматическаго мраморнаго пьедестала. На немъ помѣщены двѣ доски съ надписями: «На семъ мѣстѣ семейно провождали время въ тишинѣ и спокойствіи». Здѣсь съ правой стороны кленъ, а съ лѣвой двѣ вербы съ привѣшенными значками посажены графиней Прасковіей Ивановной Шереметевой въ 1800 году.

«Je crois voir son ombre attendrie
Errer autour de ce séjour
J'approche! mais bientôt cette image attendrie
Me rend à ma douleur en fuyant sans retour».

Клены рядами еще стоятъ, но на фонѣ видны грязные штабели досокъ. Другой монументъ по преданію посвященъ памяти одного изъ управляющихъ графа и, какъ говорятъ, поставленъ на мѣстѣ его смерти. По строгости формы и четкости орнаментовъ можно предполагать авторство самого Кваренги. Вмѣстѣ съ тѣмъ стихи слишкомъ чувствительны

Кваренги: Порталъ въ саду гр. С. Д. Шереметева въ Петроградѣ.

Quarenghi: Portail dans le jardin du comte Chéréméteff à Pétrograd.

Памятникъ въ саду гр. Шереметева въ Петроградѣ.
Monument dans le jardin du comte Chérémétef à Petrograd.

и нѣжны. Приходится усомниться въ преданіи и предполагать, не относится ли надпись къ какому либо другому лицу. Надпись такова:

«O que la dame paix repose sur sa tombe
Ainsi que sur son nid repose une colombe!
Que son aile le couvre et veille à ce trésor
Avec ce même amour qui m'est si cher encor!
Adieu! vaine beauté! Fleur brillante et fragile!
Adieu! plaisirs si prompts à fuir d'une aile agile!
Adieu! bonheur de l'âme! Amour pur et charmant!
O vertus! qui faisiez son plus bel ornement,
Aimable simpathie et fidèlle constance
Je vous perds, je perds tout jusque à l'espérance».

Подобные памятники рѣдки и исчезновеніе ихъ будетъ оплакано всѣми любящими не только старину, но и красоту, потому что при всей скромности орнаментики монумента, она вполнѣ совершенна.

При застройкѣ сада чудесный порталъ Кваренги окажется гдѣ нибудь на задворкахъ, а между тѣмъ онъ выполненъ въ пріемахъ первыхъ построекъ великаго мастера.

О гротѣ не приходится очень жалѣть, потому что внѣшность его давно искажена, а внутренняя декорація слишкомъ сильно реставрирована. Очень горестно исчезновеніе воротъ, считавшихся произведеніемъ Растрелли. Этому нѣсколько трудно повѣрить, стропилъ ихъ скорѣе ученикъ или современникъ, какъ и самый домъ не кажется произведеніемъ великаго зодчаго. Однако, форма воротъ, распредѣленіе колоннъ и нишъ были весьма хороши. Приходится жалѣть, что не осталось ни обмѣровъ, ни даже фотографіи большого размѣра.

Такъ погибли остатки былой барской роскоши и того меценатства, которое умѣло соединять такія имена какъ Кваренги и Растрелли...

Съ исчезновеніемъ этого сада въ Петроградѣ остается очень мало старыхъ садовъ и почти не остается садовъ украшенныхъ.

Садъ при дворцѣ кн. Юсуповыхъ на Офицерской сильно запущенъ. Садъ гр. Бобринскихъ на Адмиралтейскомъ каналѣ очень малъ. Паркъ бывшій Лаваль на Аптекарскомъ островѣ недавно распроданъ на куски, пруды засыпаны, мостики уничтожены. Каменный островъ почти цѣликомъ застроенъ, а пруды и каналы, намѣченные Шомономъ, мало по малу засыпаются. Крестовскій постигла та же участь, но перепланировка и застройка каменными громадами идутъ еще быстрѣе. Садъ Строгановой дачи разбитъ на куски, пруды засыпаны, знаменитый саркофагъ заколоченъ досками; до нѣкоторой степени цѣлъ еще восточный участокъ парка, гдѣ среди рощъ стоитъ обелискъ, сдѣланный изъ плиты, можетъ быть, по рисунку Воронихина. Уничтоженъ паркъ Кушелевки и притомъ, повидимому, безъ настоятельной надобности, потому что мѣсто до сихъ поръ не застроено.

Изъ казенныхъ садовъ медленно, но неуклонно, застраивается Таврическій садъ. Екатерингофъ совсѣмъ запущенъ, хотя возстановленіе той части, что прилегаетъ къ дворцу, стоило бы совсѣмъ недорого

и могло бы быть легко выполнено по гравюрѣ Зубова. Уничтожается понемногу и отличный садъ Перваго корпуса. Его чудесныя липовыя аллеи систематически вырубаются, газоны замѣняются оранжереями. Весьма возможно, что скоро останется одно воспоминаніе отъ деревьевъ, которые могутъ соперничать съ лѣтнимъ садомъ. Словомъ, во всемъ Петроградѣ идетъ постепенное уничтоженіе зелени и всѣхъ остатковъ былого петровскаго «Парадиза». Останутся ли по крайней мѣрѣ цѣлыми палисадники вдоль Большого проспекта Васильевскаго острова? Когда то всѣ они были открытыми и даже имѣлся утвержденный рисунокъ для рѣшетки, а теперь съ каждымъ годомъ появляется все больше глухихъ заборовъ...

В. Курбатовъ.

ВѢСТИ.

Телеграмма изъ Парижа отъ 6 февраля сообщаетъ: «Германцы снова подвергли бомбардировкѣ Реймсъ. Одинъ изъ снарядовъ попалъ въ сѣверную башню собора». Въ оффиціальномъ сообщеніи изъ Парижа 10 февраля читаемъ еще: «Бомбардировка Реймса отличалась крайней ожесточенностью и продолжалась первый разъ 6 часовъ, а второй разъ — 5 часовъ. Непріятель обстрѣливалъ всѣ участки города, выпустивъ 1.500 снарядовъ. Уцѣлѣвшія до сего времени части собора значительно пострадали. Между прочимъ разрушенъ внутренній сводъ собора». По-видимому, уже нѣтъ никакой надежды на его возстановленіе.

Въ военныхъ корреспонденціяхъ сообщается о разрушеніи памятниковъ старины въ Польшѣ. Такъ, въ Кѣлецкой губерніи въ Хенцинахъ австрійцы взорвали часть горы, на которой находился замѣчательный старинный польскій замокъ. Сила взрыва была очень велика, и отдѣльные взрывы продолжались около часу. Въ Пинчовѣ разрушена снарядами старинная еврейская синагога, выстроенная по преданію свыше 600 лѣтъ назадъ; отъ всего зданія осталась только часть восточной стѣны. Еще 17 октября нѣмцами былъ взорванъ Шидловецкій костелъ св. Сигизмунда въ Радомской губ., построенный въ 1401 г., одинъ изъ замѣчательныхъ древнихъ памятниковъ архитектуры. Разрушена крыша, повреждена живопись, уничтожены и разбиты старинныя скамьи, цвѣтныя стекла, поврежденъ алтарь. Согласно ходатайству прихожанъ на Высочайшее имя, Комитетомъ Великой Княжны Татіаны Николаевны ассигновано 5.000 р. на ремонтъ костела.

Напомнимъ исторію о необходимомъ ремонтѣ храма Василія Блаженнаго въ Москвѣ, начавшуюся еще съ іюля 1911 г., когда В. В. Сусловымъ былъ произведенъ его осмотръ по порученію Археологической Коммисіи. Ужасающіе результаты этого осмотра были изложены В. В. Сусловымъ въ 14 пунктахъ сообщенія, сдѣланнаго 17 февраля 1912 г. въ собраніи Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины и изданнаго потомъ Обществомъ въ видѣ брошюры «Церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ». Благодаря энергіи Общества, была организована коммисія по вопросу о ремонтѣ собора, куда вошли, подъ предсѣдательствомъ Великаго Князя Николая Михаиловича, товарищъ Предсѣдателя — Московскій губернаторъ Джунковскій и члены — московскій епископъ Шрифонъ, архитекторы, художники и археологи Н. В. Покровскій, П. П. Покрышкинъ, Н. К. Рерихъ, Н. П. Романовъ, В. В. Сусловъ и А. В. Щусевъ. Всего было два засѣданія этой коммисіи, въ результатѣ которыхъ выселены сторожа изъ пристройки собора, приглашены въ коммисію два свѣдующихъ московскихъ техника и постановлено ходатайствовать передъ Св. Сунодомъ объ ассигнованіи 15.000 р. на необходимыя предварительныя изслѣдо-

ванія и работы, обмѣры, постановку лѣсовъ и пр. Съ назначеніемъ Товарищемъ Министра Внутреннихъ Дѣлъ, генералъ Джунковскій вышелъ изъ состава коммисіи. Скоро сложилъ съ себя званіе предсѣдателя и Великій Князь Николай Михаиловичъ. Коммисія осталась безъ предсѣдателя, и дѣятельность ея заглохла. Какъ извѣстно, не такъ давно настоятелемъ собора назначенъ извѣстный протоіерей Восторговъ. На одномъ изъ собраній Общества Архитекторовъ-Художниковъ было сообщено, что, по слухамъ, протоіереемъ уже начаты переговоры о ремонтѣ собора съ однимъ московскимъ техникомъ, не пользующимся солидной репутаціей. Казалось бы, дѣло ремонта въ надежныхъ рукахъ вполнѣ достойной коммисіи, которая не допуститъ производства работъ безъ своего контроля. Но не слишкомъ ли медленно подвигается ея собственная дѣятельность? Сейчасъ, конечно, вслѣдствіе военныхъ событій невозможно разсчитывать на широкую организацію работъ. Но необходимо всетаки помнить, что соборъ Василія Блаженнаго — одна изъ величайшихъ нашихъ художественныхъ и историческихъ святынь, и что возможность его мирнаго разрушенія, вслѣдствіе запущенности или неумѣлаго техническаго ремонта, была бы для насъ не менѣе ужасна, чѣмъ катастрофа разрушенія Реймсскаго собора нѣмецкими бомбами.

Двумя молодыми архитекторами-художниками Н. И. Сластихинымъ и С. С. Некрасовымъ, командированными Академіей Художествъ, лѣтомъ было произведено очень интересное изслѣдованіе, зафиксированное многочисленными фотографическими снимками и обмѣрами двухъ старинныхъ деревянныхъ церквей въ селахъ Немнюги и Кеврола по рѣкѣ Пинегѣ въ сѣверной части Архангельской губ. Въ Малонемнюжской Воскресенской церкви, построенной въ 1643 г., покосившейся, сейчасъ уже не служатъ. По исчисленію Археологической Коммисіи, на ремонтъ ея необходимо 540 р. Она одноглавая и представляетъ квадратъ, въ центральной части переходящій въ восьмиугольникъ, съ прирубами для алтаря и трапезы и остатками галереи. Шатеръ перекрытъ деревянной черепицей. Внутри она мало сохранилась, уцѣлѣли волоковыя оконца. Очень красивый многоглавый соборъ въ Кевролѣ, построенный въ 1710 г., состоитъ изъ сруба и двухъ прирубовъ и представляетъ въ верхней части шатеръ на крещатой бочкѣ. Такое же перекрытіе и на алтарѣ. Главы покрыты чешуей, рубленной городками. Соборъ, сложенный изъ бревенъ въ 7—8 вершковъ, 17 саженъ высоты и очень богатаго силуэта. Внутри почти сохранилось старинное убранство, удивительный по красотѣ рѣзной иконостасъ, можетъ быть работы знаменитаго сѣвернаго рѣзчика XVIII вѣка Кокорева. Когда то здѣсь была цѣлая сокровищница иконъ, перешедшихъ изъ сгорѣвшаго и упраздненнаго монастыря. Сейчасъ уцѣлѣла только часть ихъ, между прочимъ замѣчательныя иконы Божіей Матери Одигитріи 1356 г., Спасителя, Николая Чудотворца и др. Опека Археологической Коммисіи и Общества Защиты здѣсь необходима. И среди причта, и среди прихожанъ уже существуетъ тенденція къ постройкѣ каменныхъ храмовъ вмѣсто деревянныхъ. Завѣщанный на постройку такого храма капиталъ возросъ уже до 40.000 р. Села же настоль глухи, что въ нихъ еще сохранились старинные обычаи, пѣсни,

по праздникамъ носятъ старинные парчевые костюмы. Старина уцѣлѣла еще въ архитектурѣ избъ, амбаровъ, особенно въ крыльцахъ.

Академія Художествъ командировала также и другихъ художниковъ-архитекторовъ для обмѣра и зарисовыванія памятниковъ старины. Шакъ, Акатьевымъ въ Волынской губ. были сдѣланы обмѣры и рисунки въ церкви села Кутузово-Горошки съ богатымъ иконостасомъ, пожертвованнымъ Кутузовымъ, и рисунки въ церквахъ села Иванова и Новгорода-Волынскаго; Григорьевымъ — обмѣры и рисунки замѣчательной деревянной церкви (XVIII в.) въ селѣ Осьмины Петроградской губ. Изъ 60.000 р., ежегодно ассигнуемыхъ на художественную дѣятельность въ Академіи Художествъ, вновь ассигновано 3.500 р. на командировку архитекторовъ для зарисовыванія и обмѣра древнихъ памятниковъ русскаго зодчества. Командировки эти могутъ быть настолько полезны, даже какъ мы видимъ, въ смыслѣ новыхъ открытій и регистраціи, что желательно было бы значительное увеличеніе и этой суммы, и числа командируемыхъ.

Гр. А. А. Мордвиновымъ было пожертвовано 15.000 р. на раскопки кургановъ, находящихся въ его имѣніи въ Шавpической губ. Организовалась цѣлая экспедиція для изслѣдованія всего мѣста съ М. И. Ростовцевымъ во главѣ. Раскопки впродолженіе трехъ лѣтнихъ мѣсяцевъ производились подъ руководствомъ Н. Е. Макаренко при участіи В. В. Саханева и кап. Кожевникова. Задача была очень серьезная — произвести работу вполнѣ научно на основаніи точнаго археологическаго пріема. Раскопаны были нѣсколько малыхъ кургановъ и одинъ большой въ 30 верстахъ отъ Днѣпра и въ 70 верстахъ отъ знаменитаго кургана Солохи. Въ большомъ курганѣ центральное погребеніе оказалось ограбленнымъ, но была найдена боковая камера съ погребеніемъ дѣвушки или молодой женщины, покрытымъ золотыми предметами, относящимися къ IV — II вв. до Р. Х. Особенно замѣчательны головной уборъ, украшенный золотыми издѣліями, серьги съ изображеніемъ ослика, ожерелье изъ квадратныхъ бляхъ съ подвѣсками и др. Въ раскопкахъ участвовало до 70 рабочихъ. Каждый шагъ былъ сфотографированъ и запротоколенъ чертежами. Всего было сдѣлано до 200 фотографическихъ снимковъ, причемъ снято все погребеніе. Надо радоваться, что началось чисто научное изслѣдованіе нашей драгоцѣнности — южныхъ кургановъ, и при этомъ благодаря частной иниціативѣ.

Трудно даже повѣрить — повидимому уже совершившемуся — факту истинно вандальскаго рѣшенія. Городомъ отданы съ торговъ за 127.110 р. работы по перенесенію гранитнаго спуска со львами, находящагося противъ праваго крыла Адмиралтейства около строящагося Дворцоваго моста, въ другое мѣсто противъ Адмиралтейства, — какое, еще не извѣстно. Этотъ грандіозный спускъ также, какъ и другой съ вазами, былъ скомпанованъ Л. Руска въ гармоніи съ Адмиралтействомъ и его великолѣпными павильонами. Въ какое бы мѣсто ни перенесли спускъ, будетъ совершенно нарушена гармонія набережной и связь ея съ Адмиралтействомъ, которое, хотя и прикрытое уродливыми домами набережной, заставляетъ себя чувствовать дивными башней и павильонами. Одна изъ крупнѣйшихъ достопримѣчательностей Петрограда — его старинныя набережныя, равныхъ которымъ по ихъ

грандіозности и художественнымъ замысламъ, можетъ быть нѣтъ во всемъ мірѣ. Неприкосновенность ихъ должна быть очевидной. Давно необходимо хлопотать, чтобы, по крайней мѣрѣ, въ самомъ парадномъ своемъ районѣ, они были освобождены отъ уродующихъ ихъ деревянныхъ пристаней и долгой стоянки судовъ. И вотъ въ жертву новому мосту, художественность котораго болѣе, чѣмъ сомнительна, приносится одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ художественныхъ ансамблей Петрограда.

На засѣданіи правленія Петроградскаго университета 5 февраля постановлено обратиться въ Министерство Народнаго Просвѣщенія съ ходатайствомъ о разрѣшеніи образовать особую коммисію для составленія плана работъ по переустройству университетскихъ зданій. Caveant consules!

Извѣстное собраніе картинъ покойнаго поэта гр. А. А. Голенищева-Кутузова, состоявшее, главнымъ образомъ, изъ произведеній старыхъ нидерландцевъ и раннихъ италіанцевъ, продано наслѣдниками бывшему издателю «Золотого Руна» Н. П. Рябушинскому, нынѣ открывшему антикварное дѣло въ Москвѣ и Парижѣ. Рядъ превосходныхъ картинъ, принадлежавшихъ гр. Голенищеву-Кутузову, былъ воспроизведенъ въ «Старыхъ Годахъ», особенно по поводу выставки 1908 г. За нѣкоторыми картинами давно гонялись иностранные антиквары. Надо надѣяться, что пріобрѣвшій собраніе русскій человѣкъ, къ тому же прикосновенный къ русскому искусству, не только извлечетъ изъ этой покупки матеріальную пользу себѣ, но и позаботится о томъ, чтобы лучшія вещи собранія остались въ Россіи и пошли въ наши музеи.

Въ Эрмитажъ поступила изъ Царскаго Села по завѣщанію В. П. Зурова коллекція художественныхъ произведеній: старинныхъ картинъ (около 50) иностранныхъ мастеровъ, главнымъ образомъ фламандской школы, миніатюръ, оружія, фарфора и пр. Реставрированная картина Фра Бартоломео «Св. Семейство» сейчасъ уже помѣщена въ Рафаэлевскомъ залѣ. Дублированная въ 1860-хъ гг. она была очень грубо записана, особенно фигура Младенца и ноги одного изъ ангеловъ. Сейчасъ взята для реставраціи изъ того же зала картина, приписываемая Мельци «Коломбина».

Чрезвычайный интересъ представляетъ производимая также А. Ф. Богословскимъ реставрація крупной находки въ Академіи Художествъ, четырехъ картинъ, приписывавшихся Кастелли, а сейчасъ приписываемыхъ генуэзскому художнику Маньяско (1667—1748). Возможно, что это совмѣстный трудъ: первымъ написаны руины, вторымъ — фигуры. Работами Маньяско въ послѣднее время очень заинтересованы за границей, особенно цѣнятся они въ Италіи. Въ Берлинѣ не такъ давно была выставка его картинъ, о которой былъ помѣщенъ отчетъ въ нашемъ мартовскомъ выпускѣ 1914 г. стр. 46.

Археологическому Институту пожертвована коллекція древнѣйшихъ предметовъ гончарнаго производства, найденныхъ на мѣстѣ древнихъ Сузъ.

Въ этнографическомъ отдѣлѣ Музея Александра III идутъ работы по устройству выставки, посвященной Галиціи, ея быту, прикладнымъ искусствамъ и старинѣ.

Въ складѣ изданій Общины Св. Евгеніи на новой выставкѣ для продажи акварелей, оригинальныхъ рисунковъ, гравюръ и литографій мастеровъ XVII, XVIII и XIX вв. было немало интересныхъ и пріятныхъ работъ, напримѣръ, въ отдѣлѣ русской школы портретъ придворнаго арапа работы А. И. Волкова (1762—1817 гг.), рисунокъ карандашемъ Пиратскаго, очень хорошій набросокъ Ѳ. Васильева, любопытная акварель 1855 г. Садовникова. Въ отдѣлѣ иностранныхъ художниковъ — рисунки Ш. де Шомона, рисунки перомъ Гверчино, интересные рисунки неизвѣстныхъ художниковъ болонской школы XVII в., англійской и французской XVIII в., жанровая сцена Бота, набросокъ перомъ Луки Камбіазо. Немало было пріятныхъ гравюръ и литографій, особенно раскрашенныя отъ руки литографіи Деверіа, рисунокъ Гаварни, литографія Галактіонова и др.

На патріотической выставкѣ «Война», совершенно нехудожественной и не объединенной ничѣмъ, кромѣ темы, попадались старинныя картины русскихъ и иностранныхъ художниковъ, въ большинствѣ сомнительнаго достоинства и аттрибуціи (до приписыванія Пуссэну включительно). Представляли интересъ акварель Шимма «Кавказцы», картина Г. Чернышева «Въ казармахъ», тщательно съ благоговѣніемъ выписанная картина Б. Виллевальда «Императоръ Николай I въ мастерской художника Б. П. Виллевальда». Было нѣсколько типично академическихъ большихъ картинъ, напр. «Осада Пскова» Ѳ. Моллера, «Полтавскій бой» академика Голике (1844 г.), «Мининъ и Пожарскій» П. Ф. Орлова (1848 г.), «Въ рукопашный бой» А. Бабаева (1849 г.).

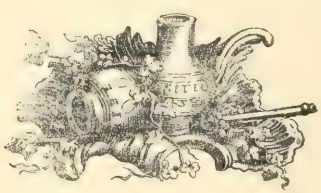
На аукціонѣ, устроенномъ комитетомъ общества «Міръ Искусства» въ пользу лазарета дѣятелей искусства преобладали произведенія современныхъ художниковъ, но было не мало и старинныхъ среди портретовъ, рисунковъ, гравюръ, литографій и пр. Шакъ, напримѣръ, превосходный оттискъ извѣстной гравюры Уткина съ портрета Екатерины II, пошедшій за 168 р., акварели кн. Г. Г. Гагарина, рисунки Орловскаго, Шустова, литографіи Щедровскаго, Штенберга, портреты масломъ работы Христинека, Легашева, гравюры съ Бушэ, гравюры на мѣди Гольціуса, литографіи и гравюры съ Гаварни, Деверіа, французскій раскрашенный лубокъ, офорты Калло, японскія гравюры, разныя изданія и пр.

С. Н. Смирновымъ сдѣланъ докладъ въ Археологическомъ Институтѣ о работахъ по исторіи стекольной промышленности въ Россіи, произведенныхъ для вышедшаго въ прошломъ году превосходнаго изданія съ репродукціями, выпущеннаго къ 150-лѣтію Никольско-Бахметевскаго завода кн. А. Д. Оболенскаго.

Общиною св. Евгеніи выпущены серіи открытокъ съ изображеніями московскихъ и петроградскихъ памятниковъ архитектуры, а также нѣкоторыхъ картинъ, бывшихъ на выставкѣ «Искусство союзныхъ народовъ», между прочимъ акварелей Фогеля, изображающихъ разные виды Польши въ началѣ XIX вѣка.

Редакціей получено письмо изъ Москвы, что по смѣтѣ на 1915 г. Московская городская управа собирается патинировать памятникъ Минина и Пожарскаго. Что побудило къ этому расходу на варварскую затѣю — совершенно не понятно.

Весьма поучительна многострадальная исторія Архангельскаго древне-хранилища, о которой было сообщено въ одномъ изъ собраній Общества Архитекторовъ Художниковъ. Самое возникновеніе музея было обязано рѣзкому отзыву Великаго Князя Владиміра Александровича, приведенному въ книгѣ Случевскаго, о небреженіи къ старинѣ въ Антоніево-Сійскомъ монастырѣ. Синодъ всполошился. Въ 1886 г. была образована особая коммисія для устройства музея. Согласно инструкціи, отовсюду изъ епархіи стали присылать цѣнные церковные предметы старины. Но не было ни помѣщенія, ни средствъ. Случилось, что присылались предметы безъ сопровождающихъ бумагъ, или бумаги безъ предметовъ. Цѣлый рядъ архангельскихъ архіереевъ боролся съ накопленіемъ «хлама». Музей перекочевывалъ изъ угловой комнаты архіерейскаго дома въ баню, сарай, какое то помѣщеніе съ выбитыми окнами; въ настоящемъ, сыромъ, изъ 3 маленькихъ комнатъ онъ съ 1901 г. А между тѣмъ музей очень богатъ. Въ немъ есть древнѣйшій псалтырь XIV в., древніе холщевые антиминсы, рукописи, книги, иконы, подсвѣчники, ящики для свѣчей и пр. — А. Р-въ.



СВѢДѢНІЯ ИЗЪ ЗА ГРАНИЦЫ.

Италія. Потери, причиненныя памятникамъ искусства недавнимъ ужаснымъ землетрясеніемъ въ Абруццахъ, еще не выяснены въ полной мѣрѣ, но уже оплакивается гибель собора Magliano de' Marsi съ превосходнымъ фасадомъ ранняго Возрожденія.

Болонская Пинакотека обогатилась драгоцѣннымъ пріобрѣтеніемъ— «Снятіемъ со Креста» Эрколе Роберти, картиною большого размѣра, послѣдней работою мастера, оставленною имъ недописанною и законченною впослѣдствіи Бастіано Филиппи. Послѣднее время она принадлежала собранію Сантини.

Обычная выставка рисунковъ въ галереѣ Уффици въ настоящемъ году посвящена художникамъ XVII в. — Аллори, Эмполи, Маттео Росселли, Лоренцо Липпи, Фурини, Вольтеррано.

Мѣстное управленіе памятниками искусства во Флоренціи составило и проводитъ проектъ правильной планировки и расчистки площади С. Лоренцо. Такое же упорядоченіе и художественная планомѣрная застройка предположена на площади delle Erbe въ Веронѣ. Премированный проектъ устройства послѣдней надо признать неудачнымъ; однако ввиду объявленія этой площади національнымъ памятникомъ, всякое предположеніе объ ея переустройствѣ будетъ подвергнуто еще долгому обсужденію въ высшихъ инстанціяхъ.

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧЪ МОСОЛОВЪ.

Приводимъ нѣкоторыя свѣдѣнія о скончавшемся въ Москвѣ 16 іюля 1914 г. выдающемся дѣятелѣ искусства, коллекціонерѣ и граверѣ Николаѣ Семеновичѣ Мосоловѣ (род. въ 1847 г.) и его трудахъ. Въ предыдущей книжкѣ у насъ уже было сообщено о его крупнѣйшемъ посмертномъ дарѣ Московскому Румянцовскому музею, куда онъ завѣщалъ все свое художественное богатство. Но покойный былъ рѣдкимъ типомъ не только благороднаго выдающагося любителя и коллекціонера, но и скромнаго художника и изслѣдователя искусства. Родившись въ богатой дворянской семьѣ и унаслѣдовавъ любовь къ искусству отъ дѣда, уже собирателя картинъ и гравюръ, и отца, почетнаго Вольнаго общника Академіи, художника-любителя и страстнаго поклонника Рембрандта, Николай Семеновичъ серьезно обучался гравюрѣ сначала у Іордана съ 1864 г., нѣсколько лѣтъ у дрезденскаго гравера Густава Планера, съ 1869 г. у извѣстнаго офортиста Вилліама Унгера въ Вѣнѣ и, наконецъ, закончилъ свое художественное образованіе у Фламенга въ Парижѣ. Такимъ образомъ онъ менѣе всего былъ дилеттантомъ въ искусствѣ. Уже съ 1872 г. въ Лейпцигѣ издаются его труды, сначала 20 листовъ «Les chefs d'oeuvre de l'Ermitage Impérial à St. Pétersbourg», за что покойный былъ избранъ въ академики, затѣмъ 40 листовъ «Les Rembrandt de l'Ermitage» и, наконецъ, самая выдающаяся работа, получившая золотую медаль въ Парижскомъ салонѣ: «Dix eaux-fortes d'après Rembrandt». Эти послѣдніе офорты были очень высоко оцѣнены на Западѣ, какъ лучшее графическое истолкованіе Рембрандта. Но покойнымъ было исполнено еще огромное количество офортовъ, оригинальныхъ и съ самыхъ разнообразныхъ произведеній мастеровъ старинныхъ и современныхъ ему. Полнаго каталога этихъ работъ не существуетъ, хотя обильныя собранія ихъ есть у московскихъ коллекціонеровъ. Вообще оцѣнка, какъ художника, выдающагося коллекціонера и знатока Н. С. Мосолова еще въ будущемъ. Литература о немъ очень бѣдна. Во второмъ выпускѣ «Вѣстника изящныхъ искусствъ» за 1885 г. обширная статья о немъ Шайкевича, которою потомъ воспользовался Ровинскій для своего «Словаря русскихъ граверовъ».

Д. В. МИЛѢЕВЪ.

Можно сказать на своемъ посту скончался въ Межигорьѣ 19 іюля молодой талантливый художникъ-архитекторъ и археологъ Д. В. Милѣевъ, простудившись на раскопкахъ въ Кіевѣ, которымъ онъ такъ ревностно предавался. Родился онъ въ 1878 г. въ Симбирской губерніи и, окончивъ реальное училище, поступилъ на архитектурное отдѣленіе въ Академію Художествъ, которую и окончилъ въ 1906 г. Еще въ Академіи онъ проявилъ любовь къ старинному русскому искусству и тенденцію воспитываться на его образцахъ, путешествовавъ на сѣверъ и въ Новгородъ для ихъ непосредственнаго изученія. Путешествія на сѣверъ потомъ повторялись послѣ подготовительныхъ работъ въ Археологической Коммисіи, постояннымъ сотрудникомъ которой покойный сталъ съ 1908 г. Результаты этихъ путешествій — многочисленные рисунки, акварели, чертежи, фотографіи (часть ихъ въ Академіи Художествъ). Замѣчательны работы покойнаго — раскопки на территоріи стараго Кіева въ усадьбахъ Десятинной церкви, кн. Е. И. Трубецкой, Крестьянскаго банка, Кіево-Софійскаго митрополичьяго дома, въ алтарѣ Софійскаго собора и на Владимірской улицѣ. Работы эти, продолжавшіяся три года и возобновленныя незадолго до смерти, вполнѣ научны. Раскопки подробно протоколировались въ чертежахъ, фотографіяхъ, такъ что давалась полная картина для истолкованія остатковъ памятниковъ древности, открытыхъ, напримѣръ, кіевскихъ великокняжескихъ, церквей. Въ послѣднее время около 3 лѣтъ покойный руководилъ реставраціей Ипатьевскаго монастыря. Научный матеріалъ, отчеты о кіевскихъ раскопкахъ и реставраціи Ипатьевскаго монастыря будутъ изданы. Въ прошломъ году Д. В. Милѣевъ читалъ курсъ «Русское деревянное зодчество» въ школѣ Общества Поощренія Художествъ и на женскихъ архитектурныхъ курсахъ. Послѣднимъ литературнымъ трудомъ покойнаго была, вѣроятно, появившаяся въ одномъ изъ лѣтнихъ номеровъ «Архитектурно-Художественнаго Еженедѣльника» горячая статья въ защиту реставраціи сгорѣвшаго Троицкаго собора. Въ ней ярко сказывается привлекательная личность столь преждевременно скончавшагося, даровитаго, серьезнаго изслѣдователя, страстнаго любителя старины. — А. Р — въ.

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

Въ «письмѣ въ редакцію» Н. К. Милюкова, по поводу картины Русскаго Музея Александра III, изображающей комнату въ помѣстьѣ Островки, Тверской губ., напечатанномъ въ іюньскомъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ», къ сожалѣнію, при наборѣ выпали нѣсколько строкъ и псказился смыслъ. На страницѣ 56, строка 8-ая сверху, послѣ словъ «авторъ И. П.» пропущены слова: «такъ какъ о такомъ художникѣ, т. е. носившемъ подобные иниціалы, въ нашихъ семейныхъ преданіяхъ не сохранилось никакихъ воспоминаній. Я не видѣлъ давно этой картины и не разсматривалъ на ней указанныхъ иниціаловъ, но позволю себѣ думать, что это или иниціалы моего дѣда, Н. П.». Далѣе идетъ правильно: «причемъ буква Н. изображена...» и т. д.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Въ изданіи «Гравюра и Литографія» (стр. 139) авторъ упоминаетъ «еще одного изъ самыхъ плодовитыхъ графиковъ, нѣмца Голлара»... Такъ можно читать въ нѣмецкихъ книгахъ. Но это большая ошибка. Вячеславъ Голларъ (въ нѣмецкомъ переводѣ конечно Wenzell Hollar) былъ чехъ, родился въ Прагѣ; послѣ побѣды Фердинанда II, котораго онъ былъ противникомъ, принужденъ былъ убѣжать изъ Чехіи, — какъ и отецъ Купецкаго, — работалъ въ Германіи и еще больше въ Англіи, гдѣ и умеръ. Надгробный камень въ церкви св. Маргариты въ Лондонѣ говоритъ: «Wenceslaus Hollar, a Bohemian, gentleman, born in Prague, famous in arts»... и т. д. Голларъ самъ на своихъ работахъ подписывался не разъ «Wenceslaus Hollar, Bohemus» и на своемъ портретѣ въ Лондонѣ нарисовалъ нашъ пражскій Кремль, тоскуя по родинѣ своей. Въ Прагѣ есть богатое Hollareum, кабинетъ всѣхъ его работъ. — Ф. Шаборскій.

Редакторъ-издатель П. П. Вейнеръ.

ОГЛАВЛЕНІЕ

Э. К. Липгартъ:
Италіанская живопись XVI в. въ Гатчинскомъ дворцѣ ... 3

Сергѣй Эрнстъ:
Письма А. Г. Венеціанова къ В. Г. Анастасевичу 23

В. Н. Гернгроссъ:
Театральный костюмъ XVIII в. и художникъ Бокэ 33

Мелкія замѣтки:

С. Штрайпицкій: Табакерки въ память Семилѣтней войны 51

П. Столпянскій: Среди архивовъ 54

П. Дульскій: Малоизвѣстные чертежи Баженова 61

Г. Лукомскій: Старинные особняки въ Плёсѣ 63

Проф. И. А. Шляпкинъ: Павловскій дворцовый туалетъ — сувениръ французской королевы Маріи-Антуанетты ... 65

Библіографическіе листки:

П. Эттингеръ: Русская церковная стѣнопись въ средневѣковой Польшѣ 69

Новыя книги 73

Хроника:

Вас. Щавинскій: Выставка «Искусство Союзныхъ Народовъ» 75

А. Ростиславовъ: Оленевскій скитъ 89

В. Курбатовъ: Уничтоженіе Петроградскихъ садовъ 95

А. Р-въ: Вѣсти 99

Свѣдѣнія изъ за границы 104

Некрологъ Н. С. Мосолова 105

» Д. В. Милѣева 106

Почтовый ящикъ 107

TABLE

E. de Liphart:
Les tableaux italiens du XVI-e s. au château de Gatchina 3

S. Ernst:
Quelques lettres de Venetzianoff 23

W. Wsewolodsky-Gerngross:
Le costume de théâtre au XVIII-e s. et le dessinateur Boquet ... 33

Miscellanea.

S. Troïnitsky: Quelques souvenirs de la guerre de Sept-Ans 51

P. Stolpiansky: Parmi les archives 54

P. Doulsky: Quelques projets de Bajénoff à l'Université de Kazan 61

G. Loukomsky: Les vieux hôtels de Plioss, près Kostroma. 63

E. Chliapkine: Sur la toilette en porcelaine de Sèvres, souvenir de la reine Marie-Antoinette 65

Bibliographie 69

Chronique du mois 75

Correspondances 104

Boîte à lettres 107

ИЛЛЮСТРАЦІИ

Мастерская Шиціана: Св. Іеронимъ ..... 2 — 3
М. Марціале: Плачъ о ХристѢ 4 — 5
Фр. ди Санта Кроче: Св. Семейство ..... »
Дж. Беллини (?): ПортретЪ молодого человѢка 6
Б. Личиніо (Порденоне): Мужской портретЪ ..... 6 — 7
Каріани: Поклоненіе Младенцу »
Я. Тинторетто: АполлонЪ и Марсій ..... 8 — 9
П. Веронезе: Воскресеніе Христово ..... »
П. Бордоне (?): БѢгство въ ЕгипетЪ ..... 10—11
Я. да Понте (Бассано): ПортретЪ неизвѢстнаго ..... »

П. Веронезе: Обращеніе Савла 12—13
М. Робусти (?): Шарквиній и Лукреція ..... 14—15
Пальма-мл.: Св. СевастіанЪ ... »
— Мадонна со святыми ..... »
Л. СустрисЪ (?): Чудесный уловЪ рыбы ..... »
Лоренцо Лотти: ПортретЪ супруговЪ ..... 16—17
Я. да Понте (Бассано): Свв. ФавіанЪ, СевастіанЪ и РохЪ . 18—19
Л. да Понте (Бассано): ПортретЪ пожилой дамы ..... »
— Мужской портретЪ ..... »
Я. да Понте (Бассано): ВинодѢлы ..... »
Сичіоланте ди Сермонета: Аллегорія ..... 20—21
Бенвенуто Тизи (Гарофало): Новый и Ветхій ЗавѢты ..... »
— Умноженіе хлѢбовъ ..... »
Бальдассаре Перуцци (?): Изобиліе ..... »
Бокэ: Заставки-рисунки тушью въ рукописи Новерра 34-35, 38-39, 44-45
Г. де СентЪ-ОбэнЪ: Представленіе «Армиды» въ Парижской ОперѢ въ 1747 г. акварель 34—35
Бокэ: КостюмЪ «Венгерскаго барабанщика» ..... 38—39
— КостюмЪ китаянки ..... »
— » римлянки ..... 40—41
— » гречанки ..... »
— » греческій ..... »
— КостюмЪ «Ночной нимфы» и «Карлика» ..... »

ILLUSTRATIONS

Atelier du Ticien: S-t. Jérôme. 2— 3
Marco Marziale: Pietá ..... 4— 5
Fr. di Santa Croce: La Sainte Famille ..... »
Gentile Bellini (?): Portrait de jeune homme 6
B. Licinio (Il Pordenone): Portrait d'homme ..... 6— 7
Cariani: L'Adoration de l'Enfant. »
J. Tintoretto: Apollon et Marsyas ..... 8— 9

P. Veronèse: La Résurrection .. »
P. Bordone (?): La fuite en Egypte ..... 10—11
Jacopo (?) da Ponte (Bassano): Portrait d'un inconnu ..... »
P. Veronèse: La conversion de S-t. Paul ..... 12—13
M. Robusti (?): Tarquin et Lucrèce ..... 14—15
Palma le Jeune: St. Sébastien.. »
— «Santa Conversazione» ..... »
L. Sustris (?): La pêche miraculeuse ..... »

Lorenzo Lotto: Portrait d'époux. 16—17
Jacopo da Ponte (Bassano): S-ts Fabien, Sébastien et Roch. 18—19
L. da Ponte (Bassano): Portrait de dame âgée ..... »
— Portrait d'homme ..... »
J. da Ponte (Bassano): Le pressurage ..... »
Siciolante di Sermoneta: Allégorie ..... 20—21
Benvenuto Tisi (Garofalo): Le Nouveau et l'Ancien Testament. »
— La multiplication des pains.... »
Baldassare Peruzzi (?): L'abondance ..... »
Boquet: Dessins, en tête d'un manuscrit de Noverre . . 34-35, 38-39, 44-45
G. de Saint-Aubin: «Armide dans l'ancienne salle de l'opéra. 1747» ..... 34—35
Boquet: Dessin «pour le camp, ballet Hongrois» ..... 38— 39
— Dessins du recueil «Costumes différentes» ..... 38—39, 40—41
— Un dessin «pour le ballet d'Enée et Lavinie» ..... 40—41

— Dessins de costumes ..... »

Заглавный листъ къ рукописи Новерра 43
Бокэ: Костюмъ француза . . . . . 44—45
— Костюмъ для «Злости» . . . . . »
— » » «Вѣтра» . . . . . »
— » Негритянки . . . . . 46—47
Финифтяная табакерка съ пла-

Titre d'un des volumes manuscrits de Noverre 43
Boquet: Dessin de costume . . . . . 44—45
— Dessin «pour le ballet tiré de la Henriade» . . . . . »
— Dessin «pour le ballet d'Alceste». »
«Négresse»—du recueil «Costumes différentes» . . . . . 46—47

ИЛЛЮСТРАЦІИ		ILLUSTRATIONS	
Мастерская Шиціана: Св. Іеронимъ	2 — 3	Atelier du Ticien: S-t. Jérôme.	2— 3
М. Марціале: Плачъ о Христѣ	4 — 5	Marco Marziale: Pietá	4— 5
Фр. ди Санта Кроче: Св. Се-		Fr. di Santa Croce: La Sainte	

Заглавный листъ къ рукописи Новерра 43
Бокэ: Костюмъ француза ..... 44—45

— Костюмъ для «Злости» ..... »
— » » «Вѣтра» ..... »

— » Негритянки ..... 46—47
Финифтяная табакерка съ планомъ Берлина во время занятія его русскими войсками въ 1760 г. 52
Финифтяная табакерка съ изображеніемъ битвы при Кунерсдорфѣ ..... 52—53
Внутренняя сторона крышки кунерсдорфской табакерки ..... »
Мѣдная табакерка съ изображеніемъ битвы при Цорндорфѣ »
Баженовъ: Проектъ памятника церкви ..... 62—63

— Проектъ сѣни для мощей Св. митрополита Петра ..... »
— Фасадъ церкви ..... »
Домъ г-жи Частухиной въ Плёсѣ Костромской губерніи ..... 64—65
Нидерландскій мастеръ XV в.: Благовѣщеніе ..... 74—75
Янъ Госсартъ (Мабюзъ): Портретъ неизвѣстнаго ..... »
Квентинъ Массейсъ: Triptyque ..... 76—77
Питеръ Артсенъ: Поклоненіе пастырей ..... »
Л. де Ваддеръ: Ландшафтъ съ фигурами 79
Янъ Вильденсъ: Путь въ Эммаусъ ..... 80—81
Іордансъ: Мужской портретъ ..... »
Жанъ д'Артуа: Осенній пейзажъ ..... 82—83
Даніэль Зегерсъ: Мадонна, окруженная цвѣтами ..... »
А. Ф. в. д. Мейленъ: Кавалерійская схватка ..... 84—85
Шенирсъ: Старикъ ..... »
Ж. Вернэ: Пастораль въ паркѣ 86—87
Фламандская шпалера: «Юдиѳь» и «Царица Савская у Соломона» съ в. д. Хуке, «Сусанна и старцы» съ Рубенса ..... »
Оленевскій скитъ 92, 93
Кваренги: Порталъ въ саду гр. С. Д. Шереметева ..... 96—97
Памятникъ въ саду гр. Шереметева ..... »

Titre d'un des volumes manuscrits de Noverre 43
Boquet: Dessin de costume ..... 44—45
— Dessin «pour le ballet tiré de la Henriade» ..... »
— Dessin «pour le ballet d'Alceste». «Négresse» — du recueil «Costumes différentes» ..... 46—47
Tabatière en émail avec un plan de Berlin à l'époque de son occupation par les troupes russes en 1760 52

Tabatière en émail avec une scène de la bataille de Kunersdorf.. 52—53
Portrait de l'Impératrice Elisabeth à l'intérieur de cette tabatière. »
Boîte à tabac en cuivre avec une scène de la bataille de Zorndorf. »
Bajénoff: Projet d'une chapelle commémorative ..... 62—63
— Projet de tabernacle pour les reliques de St. Pierre de métropolite ..... »
— Façade d'une église ..... »
Une maison privée à Plioss, près Kostroma ..... 64—65
Peintre néerlandais du XV-e s.: l'Annonciation ..... 74—75
J. Gossaert (Mabuse): Portrait d'un inconnu ..... »

Quentin Masseys: Triptyque .. 76—77
Pieter Artsen: L'Adoration des bergers ..... »
Lodovyk de Vadder: Paysage avec figures 59

J. Wildens: La route d'Emmaüs. 80—81
Jordaens: Portrait d'homme ... »

J. d'Artois: Paysage d'automne. 82—83
Daniel Seghers: Madone entourée de fleurs ..... »
A. F. v. d. Meulen: Escarmouche de cavalerie ..... 84—85
D. Teniers: Un vieillard ..... »
J. Vernet: Pastorale dans un parc. 86—87
Tapisserie de Flandre «Judith» et «La reine de Saba» d'après v. d. Hoecke, «Suzanne au bain» d'après Rubens ..... »

Quarenghi: Portail dans le jardin du comte Chéréméteff..... 96—97
Monument dans le jardin du comte Chéréméteff ..... »

Виньетки воспроизведены изъ книгъ:

на стр. 3, 33 — Descrizione delle feste celebrate in Parma l'anno 1769.
» » 21, 104 — Des Herrn Fr. v. Hagedorn poetische Werke. Hamburg. 1757.
» » 22, 72, 94 — Traité des pierres gravées par P. J. Mariette. Paris. 1750.
» » 23 — Les bâtimens et les dessins d'André Palladio, ill. O. Scamozzi. Vicence. 1786.
» 29, 32, 75 — Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, t. IV — V. Paris. 1785 — 1786.
» » 36, 48, 49 — виньетки изъ рукописи Новерра.
» » 38, 50 — Voyage pittoresque... t. II. Paris. 1782.
» » 51 — Plans de bâtimens de Lorraine. Paris. 1740.
» » 54, 63, 64 — Essai d'un Catalogue de l'oeuvre d'Etienne de la Belle, p. J. Jombert. Paris. 1772.
» » 60, 61 — Catalogue de l'oeuvre de Ch. N. Cochin fils, p. Charles-Ant. Jombert. Paris. 1770.
» » 65 — Учрежденіе Имп. Воспитат..... дома и госпиталя... Москвѣ, И. А. Н. 1767.
» » 68 — Виньетка Сенатской типографіи конца XVIII в. (по описи инвентаря 1797 г.).
» » 69, 99 — La divina Commedia di Dante Alighieri. Venezia. 1757.
» » 74 — La vie des peintres flamands, allemands et hollandais. Descamps. Paris. 1753.
» » 88 — Gespräch im Reiche der Todten... Leipzig. 1759.
» » 89 — Cesareo Apostolo Zeno-Lucio Vero. S. Pietroburgo. 1744.
» » 95 — Ода Ея Имп. Величеству Вел. Гос. Екатеринѣ Алексѣевнѣ. Сумарокова. 1762.
» » 105 — Виньетка J. W. Meil изъ собр. М. А. Остроградскаго.
» » 106 — Q. Horatii Flacci. Opera. Mitscherlich. Lipsiae. 1800.
» » 107 — Umständliche Nachricht v. d. Unternehmung der Russen auf Berlin. 1760.
» » 108 — Discours historiques, critiques, théologiques et moraux... par M. Saurin. Amsterdam. 1720.

Перепечатка статей, помѣщенныхъ въ настоящемъ выпускѣ, воспрещается. Авторское право на иллюстраціи охраняется на основаніи гл. VI Выс. утв. 20 марта 1911 г. зак. объ авторскомъ правѣ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ.

Въ девятомъ году изданія «Старые Годы» выходятъ по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Въ ближайшихъ выпускахъ предположено помѣщеніе ряда статей, посвященныхъ описанію памятниковъ старины въ Галиціи и Польшѣ.

Лѣтній выпускъ 1914 г. (іюль-сентябрь), посвященный Гатчинѣ, отпечатанъ лишь отчасти и прерванъ печатаніемъ вслѣдствіе отъѣзда авторовъ на войну; онъ будетъ разосланъ дополнительно, вмѣстѣ съ указателемъ за весь годъ.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 15 руб., безъ доставки — 14 руб., за границу — 50 франковъ.

За перемѣну адреса 50 коп.

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 7 руб., 1 апрѣля — 4 руб., и 1 іюля — 4 руб.

Подписка принимается: въ Петроградѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова, Митюрникова, Лебедева и Карбасникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова, «Образованіе» и В. Н. Морозова и въ складахъ изданій Общины Св. Евгеніи Краснаго Креста: въ Петроградѣ — Морская, 38, и въ Москвѣ — Кузнецкій мостъ, 11.

Объявленія: стр. 90 р., $\frac{1}{2}$ стр. — 55 р., $\frac{1}{4}$ стр. — 40 р. $\frac{1}{4}$ стр. — 30 р., $\frac{1}{8}$ стр. — 20 р.

Комплектовъ журнала за 1907 — 1913 гг. не имѣется.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Редакторъ-Издатель *П. П. Вейнеръ.*

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„РУССКАЯ СТАРИНА"

на 1915 годъ.

Вступая въ 1915 г. въ сорокъ шестой годъ своего существованія, ред. журн. *„Русская Старина"* предполагаетъ напечатать въ этомъ году слѣдующія статьи: *А. Ѳ. Кони.* — «Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебнаго дѣятеля». «Житейскія встрѣчи». *Дневныя записки генерала Патрика Гордона*, сподвижника царей: Алексѣя Михайловича, Ѳеодора Алексѣевича и Петра Великаго. *А. Лацинскаго.* — Петръ Великій, Императоръ Всероссійскій въ Голландіи и въ Саардамѣ въ 1697 и 1717 годахъ. Сочиненіе Якова Шельтена, члена научнаго института въ Гардемѣ. Переводъ съ голландскаго. *И. Щелкунова.* — Житье-бытье Петра Великаго въ Даніи въ 1716 г. (Полный церемоніалъ вѣзда царя въ Копенгагенъ, подробная записка о его первомъ появленіи на датской территоріи, разсказы о развѣдочныхъ поѣздкахъ Петра къ шведскому берегу, бесѣда Петра съ профессоромъ астрономіи, оригинальная поѣздка царя верхомъ на лошади на высокую астрономическую башню, обѣды, праздники, гулянія, маскарадъ, театральное въ честь царя представленіе, арестъ царя, его похожденія, рукоположеніе Петромъ датскаго пастора и др.). *А. В. Полторанскаго.* — Петръ Великій и шведскіе послы въ 1699 г. *А. Е. Кауфмана.* — Въ гостяхъ у Саардамскаго плотника. — Записки *гр. Н. П. Игнатьева* о его пребываніи въ Константинополѣ въ 1864 — 1874 г.г. *В. Л. Мелика.* — Воспоминанія объ Императорѣ Александрѣ II въ Крыму. (Самыя подробныя воспоминанія, разговоры Императора со многими лицами). *Н. К. Васильевой.* — Воспоминанія объ Императорѣ Александрѣ II. *О. І. Шелкунова.* — Пребываніе Императора Александра III въ Даніи. *А. И. Георгіевскаго.* — Мои воспоминанія и размышленія. (Восп. касаются поэта Алмазова, Буслаева, Бестужева-Рюмина, П. Н. Батюшкова, гр. Валуева, Грановскаго, Галахова, Горбунова, Градовскаго, Даниловскаго, гр. Делянова, Ю. Г. Жуковскаго, Каткова, Кудрявцева, Краевскаго, К. П. и М. П. Кауфмановъ, Е. П. Ковалевскаго, Корниловыхъ, Леонтьева, Лохвицкаго, Любимова, Маркевича, Д. А. и Н. А. Милютиныхъ, М. Н. Муравьева, Менделѣева, А. Н. и Л. Н. Майковыхъ, Никитенко, Островскаго, Погодина, Пирогова, о. Раевскаго, гр. Д. А. Толстого, Шютчева, Щербины). *Е. А. Ранзиной.* — Изъ дневника Русской въ Турціи передъ войной 1877 — 1878 г.г. *Е. Шумиорскаго.* — Донесенія датскаго посланника Гакстгаузена о царствованіи Петра III и переворотѣ 1762 г. Изъ записокъ гр. Ѳ. П. Головкина. Разсказы современниковъ объ Императорѣ Павлѣ I. Дневникъ статсъ-секретаря Гр. П. Вилламова. *И. К. Маркова.* — Неизданная статья епископа Никодима о митрополитѣ Филаретѣ. *И. Высоцкаго.* — Изъ нравовъ московскаго духовенства. *В. А. Бокачева.* — Культурные запросы русскаго общества на порогѣ царствованія Екатерины II. — *Андерсона.* Дневникъ П. М. Снегирева. *В. Мустафина.* — Гр. М. Н. Муравьевъ въ письмахъ къ Валуеву. М. Н. Катковъ и гр. Валуевъ въ ихъ перепискѣ. *А. фонъ-Таль.* — Изъ воспоминаній Е. П. Ламанскаго. (Восп. касаются Петрашевскаго, Кайкрина, Врончено, Брока, Княжевича, М. И. Муравьева, Я. И. Ростовцева, Штиглица, Чевкина, Рейтерна, Грейга, Абазы, Бунге и др.). *В. Арсеньева.* — Изъ бумагъ Болотова. *А. А. Танкова.* — Курскій мятежный столпъ. *от. М. Пашкевича.* — Изъ воспоминаній о польскомъ мятежѣ 1863 года. *И. И. Гриневича* — Воспоминанія Портъ-Артурца о Кондратенко. Бар. *А. А. Фрейгана.* — Письма Драгомирова Радецкому. Послѣдніе дни Радецкаго. Записки *И. В. Исакова.* — Военныя дѣйствія на Кавказѣ при Воронцовѣ съ предисловіемъ П. Н. Колюбакина. (Характеристика гр. Воронцова, кн. Аргутинскаго, кн. Бебутова, Коцебу, кн. Барятинскаго, Евдокимова и др.). *Е. А. Андріашевой.* — «Воспоминанія стараго педагога». Воспоминанія *Е. К. Андреевскаго. Левковскаго, Виноградскаго, Весловскаго* и др. *М. Л. Гофмана.* — Поэмы Боратынскаго и другія статьи по исторіи литературы.

Въ будущемъ году будетъ обращено особое вниманіе на печатаніе воспоминаній участниковъ русско-нѣмецкой войны.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, журналъ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

Подписная цѣна на годъ 10 руб. съ пересылкой, за границу 12 руб.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣлается уступка по 5% съ каждаго рубля.

Подписка принимается въ Петроградѣ, Фонтанка, д. № 18.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

ВЪ 1915 Г.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы: 1. Основныя статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстраціями. 2. Отчеты о дѣятельности и засѣданіяхъ ИМПЕРАТОРСКАГО Общества Архитекторовъ-Художниковъ. 3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная. 4. Сообщенія о дѣятельности ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ. 5. Свѣдѣнія о дѣятельности Правительственныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учрежденій въ области строительнаго дѣла. 6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ. 7. Критическія замѣтки и статьи. 8. Библіографія и обзоръ русской и иностранной печати. 9. Конкурсы, объявляемые какъ ИМПЕРАТОРСКИМЪ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учрежденіями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ). 10. Справочный отдѣлъ: Правительственныя и административныя распоряженія, обязательныя постановленія, судебныя рѣшенія по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и цѣнахъ на матеріалы и рабочія руки. 11. Почтовый ящикъ. 12. Объявленія Правительственныхъ и общественныхъ учрежденій о торгахъ, замѣщеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предпріятій.

Подписная цѣна на «Архитектурно-Художественный ЕженедѢльникъ» 10 руб. въ годъ съ пересылкою и доставкою. За границу 13 руб.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихся безъ доставки 8 рублей. Перемѣна адреса 50 коп.

Денежные переводы адресовать: Петроградъ ИМПЕРАТОРСКАЯ Академія Художествъ, ИМПЕРАТОРСКОЕ Общество Архитекторовъ-Художниковъ.

Редакція открыта ежедневно отъ 4 до 6 час. дня (Шпалерная пер. д. 11, кв. 9.) Телеф. 661—67.

Изданіе ИМПЕРАТОРСКАГО Общества Архитекторовъ-Художниковъ.

Редакторы: Г. Е. Гинцъ, А. С. Стаборовскій, А. И. Шамановъ.

Грозный часъ испытанія насталъ

Германія, вѣковой врагъ славянства, объявила Россіи войну и, въ союзѣ съ Австріей, желаетъ посягнуть на Могущество Нашей Дорогой Родины.

По слову Своего ДЕРЖАВНАГО ВОЖДЯ, Русскій Народъ, какъ одинъ человѣкъ, всталъ на защиту Своего Отечества.

ВЫСОЧАЙШЕ учрежденный Особый Комитетъ по усиленію военнаго флота на добровольныя пожертвованія, давшій Флоту и Арміи, за десятилѣтнее свое существованіе, 23 боевыхъ судна и подготовившій значительное количество военныхъ летчиковъ, несущихъ въ настоящее время, боевую службу, направилъ нынѣ всѣ свои средства на постройку самолетовъ и на непрерывную подготовку летчиковъ и авіаціонныхъ мотористовъ, какъ изъ чиновъ Арміи и Флота, такъ и изъ числа частныхъ лицъ, желающихъ служить, на правахъ охотниковъ, въ военно-авіаціонныхъ отрядахъ.

Ко всѣмъ, кому дорого благо Великой Россіи, обращаюсь съ горячимъ призывомъ оказать состоящему подъ Моимъ Предсѣдательствомъ Особому Комитету посильную помощь пожертвованіями на воздушный флотъ—могучее оружіе современной войны.

Великій Князь Александръ Михаиловичъ.

1. Прошенія принимаются въ Канцеляріи ВЫСОЧАЙШЕ учрежденнаго Особаго Комитета — Петроградъ, Офицерская улица, д. № 35.

2. Къ прошенію должны быть приложены документы, указанные въ перечнѣ требованій, предъявляемыхъ къ желающимъ обучаться искусству летать на аэропланахъ или подготовляться къ обязанностямъ авіаціонныхъ мотористовъ.

3. Пожертвованія принимаются: въ Конторѣ Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА Великаго Князя АЛЕКСАНДРА МИХАИЛОВИЧА, Петроградъ, Офицерская 35, въ мѣстныхъ комитетахъ, казначействахъ, конторахъ и отдѣленіяхъ Государственнаго банка, въ государственныхъ сберегательныхъ кассахъ, въ Волжско-Камскомъ Коммерческомъ банкѣ и отдѣленіяхъ его, въ Московскомъ Купеческомъ банкѣ и его отдѣленіяхъ и въ Конторѣ газеты «Новое Время» Петроградъ, Невскій, 40.

АРХИВЪ ВОЙНЫ.

Рукописное Отдѣленіе Библіотеки Императорской Академіи Наукъ, образовавъ въ своемъ составѣ новый отдѣлъ, посвященный настоящей отечественной войнѣ, съ цѣлью, собрать по мѣрѣ возможности все, что имѣетъ къ ней какое-нибудь отношеніе, обращается какъ къ учрежденіямъ, такъ и къ частнымъ лицамъ съ просьбой оказать ему содѣйствіе въ дѣлѣ собиранія матеріаловъ.

Въ Отдѣлъ «Архивъ войны» входятъ:

1. Воззванія и объявленія на всѣхъ языкахъ, изданныя Россійскихъ Правительствомъ, общественными управленіями, временными комитетами, различными партіями и организаціями.
2. Циркулярныя извѣщенія, распоряженія и воззванія, исходящія отъ непріятельскихъ властей.
3. Нумера газетъ и журналовъ, издававшихся въ непріятельскихъ городахъ, занятыхъ русскими войсками, а также издававшихся въ русскихъ городахъ, во время занятія ихъ непріятелемъ.
4. Книги и оттиски статей, по возможности съ авторскими дополненіями.
5. Предметы обихода, имѣющіе отношеніе къ текущимъ событіямъ.
6. Лубочныя или иныя печатныя и рисованныя картины и изображенія.
7. Открытыя письма съ картинками, касающимися войны, портретами участниковъ и карикатурами.
8. Записки и дневники, связанные съ текущими событіями.
9. Шочныя записи разсказовъ раненыхъ, плѣнныхъ и другихъ очевидцевъ событій, а также лицъ, прибывшихъ изъ-за границы или изъ районовъ войны.
10. Письма изъ дѣйствующей арміи или отъ лицъ, находившихся за границей и въ мѣстностяхъ, которыя были заняты непріятелемъ.
11. Матеріалы для біографій участниковъ войны и ихъ фотографіи.
12. Изображенія различныхъ моментовъ боевъ, отправки войскъ, манифестацій и пр., а также виды завоеванныхъ городовъ, мѣстностей, гдѣ были сраженія, и пр.
13. Записи стиховъ, басенъ, сатиръ, поговорокъ, связанныхъ съ войной и обращающихся въ устной или письменной передачѣ.
14. Частушки, возникшія по поводу войны.
15. Свѣдѣнія о томъ, какъ война отразилась на ходѣ хозяйственной жизни той или иной мѣстности, отрасли промышленности и торговли.

Прося о присылкѣ всѣхъ перечисленныхъ здѣсь матеріаловъ, Рукописное Отдѣленіе Библіотеки Академіи Наукъ считаетъ необходимымъ сообщить, что всѣ матеріалы будутъ храниться въ полной неприкосновенности, пока не наступитъ время ихъ разработки, въ случаѣ же желанія жертвователя, точно каждый разъ оговореннаго, въ особо запечатанныхъ до опредѣленнаго срока пакетахъ. О полученіи матеріаловъ жертвователи будутъ немедленно извѣщаться.

Адресъ для пересылки: Петроградъ. Императорская Академія Наукъ. Рукописное Отдѣленіе Библіотеки.

При этомъ доводится до общаго свѣдѣнія, что въ Россіи на основаніи Высочайше утвержденнаго мнѣнія Государственнаго Совѣта отъ 22 апрѣля 1906 г. о предоставленіи Императорской Академіи Наукъ льготъ по безплатной пересылкѣ почтовой корреспонденціи: 1) «Императорской Академіи Наукъ предоставляется, сверхъ установленныхъ дѣйствующими постановленіями льготъ въ отношеніи почтовыхъ отправленій, право пересылки безъ оплаты вѣсовымъ сборомъ посылокъ въ закрытой мягкой или твердой упаковкѣ со всякаго рода вложеніями, вѣсомъ до одного пуда». 2) «Такія же (ст. 1.) посылки, а также закрытыя письма вѣсомъ до одного фунта, адресованныя на имя Академіи Наукъ, принимаются на почту безъ оплаты вѣсовымъ сборомъ».

Отъ Петроградскаго городского общественнаго управленія.

ГРАЖДАНЕ.

Великіе, страдные дни переживаетъ нынѣ Россія.

Родина наша, такъ искренно желавшая мирнаго и спокойнаго развитія, неожиданно подверглась вооруженному нападенію врага.

Какъ одинъ человѣкъ, родная страна, безъ различія состояній, народностей и партій, — воспрянула на защиту своей державной чести и своего государственнаго достоянія.

Твердо вѣримъ, что такой подъемъ народныхъ силъ и полное ихъ единеніе дадутъ успѣхъ въ справедливомъ нашемъ дѣлѣ.

Вся Россія слилась съ своей арміей въ одномъ непреодолимомъ желаніи побѣды надъ врагомъ и пусть защитники родины знаютъ, съ какою вѣрою и любовію великая страна на нихъ взираетъ.

Но одного сочувствія мало. Помощь странѣ въ переживаемое трудное время должны оказывать не только вооруженная сила, но и всѣ граждане.

Мы прежде всего обязаны всемѣрно позаботиться о томъ, чтобы семьи ушедшихъ на военную службу не остались въ нуждѣ и нищетѣ, а раненые и больные воины нашли въ столицѣ леченіе и помощь.

Городская Дума главное руководство въ дѣлѣ сбора и распредѣленія пожертвованій на военныя нужды поручила особо избранному Комитету изъ 21 гласнаго подъ предсѣдательствомъ Городского Головы.

Комитетъ можетъ выполнить свои обязанности, только опираясь на все населеніе Петрограда, которое и призываетъ къ содѣйствію.

Комитетъ находится въ зданіи Городской Думы и имѣетъ дежурство для всякаго рода объясненій и пріема пожертвованій ежедневно отъ 11 до 2 часовъ дня.

Кромѣ Комитета, забота о семействахъ запасныхъ нижнихъ чиновъ возложена городомъ на Городскія Попечительства о бѣдныхъ.

Пусть каждый изъ васъ пожертвуетъ хоть что-либо.

Жертвуйте не только деньгами, но и вещами, припасами и топливомъ. Не стѣсняйтесь количествомъ. Жертвуйте личнымъ безплатнымъ трудомъ — всегда найдется работа.

Если кто изъ Васъ можетъ пріютить у себя осиротѣлую семью или предоставить городу для военныхъ надобностей безплатное помѣщеніе — заявляйте объ этомъ либо въ Комитетъ, либо въ мѣстное попечительство.

Помните, что, кромѣ заботы о семьяхъ нижнихъ чиновъ, на городѣ, а слѣдовательно и на Васъ, граждане, лежитъ обязанность приготовить все необходимое для помѣщенія, быть можетъ, весьма значительнаго числа раненыхъ и больныхъ воиновъ.

Помогите городу Вашими силами и средствами въ исполненіи этой священной обязанности.

Грозные настали дни. Духъ Божій проносится надъ нивою жизни и будитъ совѣсть каждаго.

Да успокоится же совѣсть Ваша сознаніемъ исполненнаго долга. Помогите братьямъ, сражающимся за Васъ.

Пожертвованія принимаются:

1) Въ Городской Думѣ, въ помѣщеніи Комитета,
2) Въ мѣстныхъ Городскихъ Попечительствахъ
и 3) Въ банкахъ и учрежденіяхъ, списокъ которыхъ будетъ указанъ дополнительно.

Состоящій подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ МИЛИЦЫ НИКОЛАЕВНЫ Комитетъ по оказанію помощи раненымъ воинамъ русскимъ, черногорскимъ и сербскимъ и ихъ семействамъ и семействамъ убитыхъ воиновъ (Москва, Зубовскій бульваръ, д. 27. Телеф. 252-43), покорнѣйше проситъ не отказать пожертвовать хотя бы самую небольшую сумму денегъ или что-либо изъ вещей (перевязочныя средства, бѣлье, солдатскіе сапоги, портянки, вязаныя перчатки, теплыя бумазейныя рубашки, мыло, свѣчи, чай, сахаръ, табакъ, спички, шоколадъ, кофе со сливками въ жестянкахъ, консервы, вестфальская ветчина, копченая колбаса, сыръ) для пріобрѣтенія дома для военной богадѣльни (на предметъ призрѣнія увѣчныхъ воиновъ настоящей отечественной войны) и посылки отрядовъ съ подарками въ дѣйствующія арміи русскую, черногорскую и сербскую. Всякое даяніе благо, и изъ малаго созидается великое. Пожертвуйте, сколько можете.

Предсѣдатель Комитета Александръ Успенскій.

КАРТИНЫ, СТАРИННЫЯ ВЕЩИ, ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА.

The Burlington Magazine

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ.

подъ редакціей Lionel Cust и Roger E. Fry, при участіи More Adey.

The Burlington Magazine признанъ авторитетомъ во всѣхъ вопросахъ искусства и исторіи искусствъ. Къ сотрудничеству привлечены главные знатоки въ различныхъ областяхъ. Въ журналѣ помѣщаются полные обозрѣнія литературы объ искусствѣ, могущія служить совершеннымъ руководствомъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА

АРХИТЕКТУРА.
БРОНЗА.
ВИТРАЖИ.
ВЫШИВКИ И КРУЖЕВО.
ГРАВЮРЫ И РИСУНКИ.
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.
ЖИВОПИСЬ.
ЗОЛОТОЕ ДѢЛО.
ИГРАЛЬНЫЯ КАРТЫ.
КЕРАМИКА И СТЕКЛО.
КНИГИ И РУКОПИСИ.
КОВРЫ.
КОЖАНЫЯ ИЗДѢЛІЯ.
МАЙОЛИКА.
МЕБЕЛЬ.
МЕДАЛИ И ПЕЧАТИ.
МИНІАТЮРЫ.
МОЗАИКА.
ОРУЖІЕ И ДОСПѢХИ.
ПЕРЕПЛЕТЫ.
СЕРЕБРО И МѢДЬ.
СКУЛЬПТУРА.
СЛОНОВАЯ КОСТЬ.
ШПАЛЕРЫ, и т. д., и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей, помѣщенныхъ въ журналѣ за прошлые годы, высылается по требованію безплатно.

Подписная цѣна: 35 шиллинговъ = 44 франка = 16 руб. 60 коп. въ годъ съ пересылкой; цѣна отдѣльнаго номера: 2 шиллинга 6 пенсовъ.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ:

THE BURLINGTON MAGAZINE.

17, OLD BURLINGTON STREET, LONDON, W. г.

ИЗДАНІЯ

КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ

ИЗЯЩНЫХЪ ИЗДАНІЙ:

ПОСТУПИЛО ВЪ ПРОДАЖУ:

КАЗНАЧЕЙША

ЛЕРМОНТОВА

съ литографіями М. В. Добужинскаго.

Цѣна 5 рублей.

ИМѢЮТСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ:

«РУССКАЯ И ИНОСТРАННАЯ КНИГА». Каталогъ выставки (съ воспр.). Ц. 3 руб.

ЧЕТЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА съ неизд. рис. А. Орловскаго. Ц. 2 руб.

РАЗСВѢТЪ, поэма гр. А. А. Голенищева-Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго. Ц. 10 рублей.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БИБЛІОГРАФІИ РУССКИХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ.

Выпускъ первый. — Сост. В. А. Верещагинъ. Распроданъ.
Выпускъ второй. — Сост. Н. К. Синягинъ. Распроданъ.
Выпускъ третій. — Сост. Е. Н. Тевяшовъ. Ц. 2 рубля.
Выпускъ четвертый. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 р. 50 к.

«ГРАВЮРА И ЛИТОГРАФІЯ».

Очерки исторіи и техники, І. І. Лемана, со статьей М. А. Остроградскаго. Роскошное изданіе съ 1 ориг. грав. и 70 геліограв. и фототип. внѣ текста и многочисл. воспр. въ текстѣ.

РАСПРОДАНО.

48479

Державна
Наукова Бібліотека
ім. Короленко. Харків

ТИПОГРАФІЯ «СИРІУСЪ» ПЕТРОГРАДЪ, РЫНОЧНАЯ, 10.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

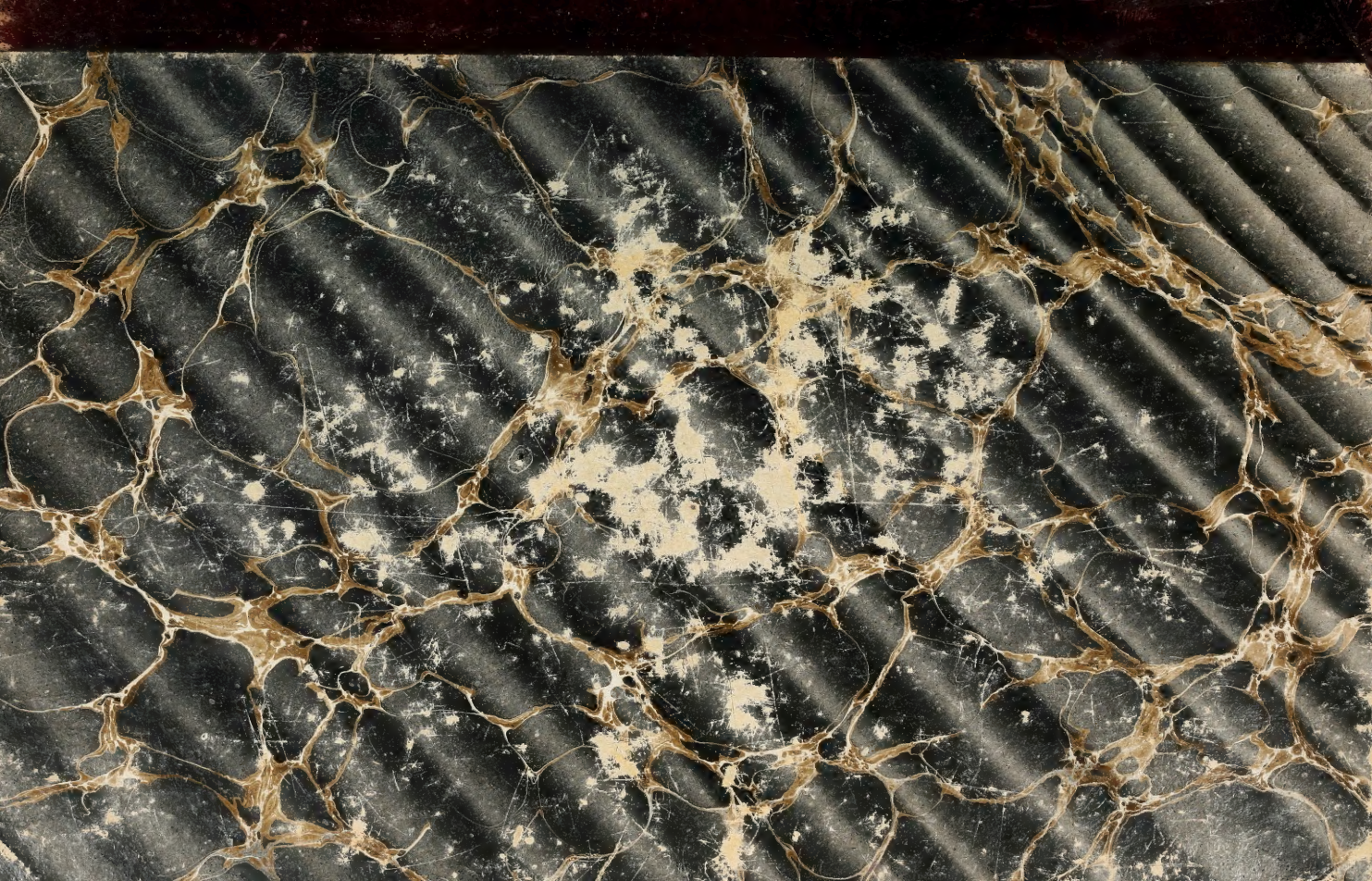
для любителей искусства и старины.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1915 ГОДЪ:

съ доставкой въ Россіи 15 р.,

безъ доставки 14 р., за границу 50 франковъ.

Контора редакціи: СПБ. Рыночная, 10 (тип. - Сиріусъ -).

Харьковская общественная библіотека
Уставъ
М. С. Д.
16 Іюня
1884 г.

Перед... 1948 р.